L. art.
o.
48^b
2

Mythologie und Symbolik

der

christlichen Kunst

von der ältesten Zeit

bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Von

Ferdinand Piper,

Doctor und Professor der Theologie an der Universität zu Berlin.

Ersten Bandes zweite Abtheilung.

Weimar,

Druck und Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs.

1851.

Mythologie

der

christlichen Kunst

von der ältesten Zeit

bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Von

Ferdinand Piper,

Doctor und Professor der Theologie an der Universität zu Berlin.

Zweite Abtheilung.

Weimar,

Druck und Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs.

1851.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Vorrede.

Die christliche Kunstmythologie, deren *historisch*-mythologische Vorstellungen der erste Theil behandelte, wird in dem vorliegenden Theil, welcher die Darstellung der *Naturerscheinungen* umfasst, zu Ende geführt.

Da es hier überhaupt nicht um die Kunstformen oder den Stil der Kunstwerke zu thun ist, sondern um deren Inhalt, die Kunstideen, — ja vielmehr um den ganzen Ideenkreis, das wissenschaftliche und volksthümliche Bewusstsein, in welchem dieselben begründet sind; so hat die Untersuchung von der Auffassung der Naturerscheinungen in der christlichen Kunst auf die christliche Naturbetrachtung überhaupt zurückgehen müssen. Es ist dies ein wenig angebautes Gebiet, so anziehend es auch erscheint, die christliche Naturkunde, wie sie, ausgehend von der heiligen Schrift und der Ueber-

lieferung des klassischen Alterthums und mit spärlicher Anwendung eigener Beobachtungen, durch das Mittelalter hinschreitet, zu verfolgen: — anziehend nicht sowohl von der objectiven Seite, wegen des Gewinns für die Naturwissenschaft; sondern von Seiten des menschlichen Geistes, der sich zu einer objectiven Naturbetrachtung erst durcharbeitet und in dieser Arbeit seine eigene Geschichte offenbart. Ich bin hierauf um so lieber eingegangen, da ich dabei nur frühere Lieblingsstudien wieder aufzunehmen hatte. Und gebe die Resultate der Untersuchungen mit dem Wunsche, dass sie als ein Beitrag zur Geschichte insbesondere der Astronomie und Physik des Mittelalters auch bei den Naturkundigen Eingang finden mögen.

Nach diesem geschichtlichen Interesse sowohl an den Jdeen, als an der Kunst, welche dieselben in ihren Kreis zieht und eigenthümlich ausprägt, ist bei der Entwickelung der Kunstideen durchgehends die *Zeitfolge* beobachtet. Aber die Eintheilung *nach den Gegenständen* geht voran, wie sie schon im ersten Theil zum Grunde gelegt ist. Zwar ist in der öffentlichen Beurtheilung dieses Theils bei sonstiger wohlwollender Zustimmung die Eintheilung verschiedentlich in Anspruch genommen

und die umgekehrte Ordnung gewünscht, selbst als die allein richtige gefordert worden. Ich erwiedere hierauf zuerst, dass beiderlei Eintheilungen sich ergänzen und dass das Voranstellen des einen wie des andern Princips wohlberechtigt sein kann, je nach dem vorwaltenden Zweck. Ein entsprechendes Beispiel giebt die Eintheilung der Dogmengeschichte, wo man entweder rein chronologisch nach Perioden abtheilt, oder nachdem in einem allgemeinen Theil der Gang der Dogmenbildung im Grossen gezeichnet ist, die einzelnen Dogmen insbesondere in ihrer ganzen geschichtlichen Breite vorlegt. Das letztere Verfahren deutet schon an, dass beide Eintheilungen auch neben einander hergehn und mit einander combinirt werden können, — wie namentlich in dem Handbuch der Archäologie der Kunst von O. Müller geschehen ist. Auch in der vorliegenden Kunstmythologie ist so viel möglich die chronologische Ordnung beobachtet worden: erstens indem der Hauptbestandtheil des ersten Theils (S. 158—342.) nach der Zeitfolge verläuft (was von den Beurtheilern übersehen ist), so dass alles übrige daselbst als Vorbereitung oder weitere Ausführung sich verhält, welches nur in seinem eigenen Zusammenhang von Werth ist, in dieselbe

Folge aber aufgenommen meist als bedeutungslos verschwinden würde. Sodann indem auch bei den einzelnen Kunstideen in beiden Theilen die Eintheilung nach Perioden so hervorgehoben ist, dass wer das Gleichzeitige durchgehends beisammen haben will, im leichten Ueberblick dies erlangen kann. Dass aber doch die Sacheintheilung zum Grunde liegt, konnte nicht allein nach dem Zweck des ganzen Werks, sondern auch der Lage der Sache nach nicht anders sein, — wovon jetzt, nach Erscheinen des zweiten Theils, auch die abweichend Urtheilenden, wie ich hoffe, sich überzeugen werden. Denn es ist nicht die Absicht, nur den Entwickelungsgang der christlichen Kunstmythologie vor Augen zu stellen (was man kürzer haben könnte), sondern zugleich und vornehmlich eine *monographische Bearbeitung* der einzelnen Kunstideen zu geben. Das letztere erscheint auch vor allem erforderlich zu einer Zeit, da man noch am Anfange dieser Studien steht, — während in der klassischen Archäologie durch vielfache Monographieen einer zusammenfassenden Darstellung vorgearbeitet ist. Es verhält sich mit der Erforschung dieses Gebiets menschlichen Denkens und Schaffens ähnlich wie mit der Erforschung des grossen Schau-

platzes göttlicher Gedanken, der Natur und Welt: da werden keine in's Ganze und Grosse gehenden Resultate gewonnen ohne die Mikroskopie der Beobachtungen, der auch das einzelste und kleinste nicht zu geringfügig ist. Aber auch das Gebiet der Kunst und zumal der christlichen Kunst schliesst eine Welt von Gedanken ein, der mit derselben Sorgfalt nachgegangen werden sollte. Bei einem solchen Detail aber ist es nothwendig, die Kunstideen einzeln nach dem geschichtlichen Zusammenhang der Denkmäler ununterbrochen zu verfolgen; wogegen bei einer Eintheilung des Ganzen nach Perioden jede Kunstvorstellung an drei bis vier oder mehr Stellen hätte vorkommen müssen, wodurch der Stoff zersplittert und entwerthet worden wäre.

Indem nun in diesem Theil die einzelnen physisch-mythologischen Kunstideen durch alle Zeiten verfolgt werden, richtet sich die weitere Eintheilung vor allem nach dem biblischen Inhalt, an welchen das christliche Alterthum und das Mittelalter hindurch jene Kunstvorstellungen anknüpfen. Denn noch dachte man nicht daran, die Natur in ihrer Isolirung aufzufassen; sie erschien überall im Lichte der Offenbarung Gottes, und nur im Zusammenhang mit derselben unternahm es die christ-

liche Kunst, die Naturerscheinungen (deren selbständige Darstellung in jener Zeit nur ausnahmsweise vorkommt) abzubilden. Also sind es zugleich die Thatsachen der Offenbarung, vornehmlich der evangelischen Geschichte, deren Kunstvorstellungen hier, obwohl nur um jener Beiwerke willen, zur Erörterung kommen.

Die künstlerische Darstellung dieser Thatsachen um ihrer selbst willen, so weit sie eine symbolische ist, wird der Gegenstand des folgenden Bandes sein. Die bisherige Betrachtung verweilt im *Vorhof der Heiden;* darnach treten wir in das *Heiligthum* des christlichen Glaubens selbst ein, dessen Gedanken fast anderthalb Jahrtausende die Kunst beherrscht haben. Diese Folge enthält den Grund, weshalb hier die christliche Kunstmythologie der christlichen Kunstsymbolik vorangestellt ist: da die christliche Kunst aus der antiken hervorwächst, so musste zuvörderst die Ein- und Nachwirkung der antiken Kunstideen und der Zusammenhang mit dem klassischen Alterthum aufgewiesen werden, — um darnach die neue Schöpfung, welche durch das Christenthum in der Kunst hervorgerufen ist, in ihrem ganzen Umfang wie in ihrer Begrenzung würdigen zu können.

Dankbar für die Aufnahme, welche der erste Theil gefunden hat und für die Förderung, die mir bei dem Bestreben, den Stoff zu dem vorliegenden Theil zu gewinnen, wieder zu Theil geworden ist [1], werde ich die baldige Beendigung des ganzen Werks mir angelegen sein lassen. Doch wird dafür der Verzug einiger Jahre kein Verlust sein, da zumal in den Bibliotheken (von denen ich bisher erst einen Theil der in Deutschland befindlichen habe durchforschen können) [2] aus Hand-

[1] Namentlich habe ich für Auskunft, besonders über Miniaturen, auch über Sculpturwerke, sowie für Mittheilung von Zeichnungen — wie im Einzelnen näher angegeben ist — zu danken den Herren Prof. Waagen und Dr. Bethmann in Berlin, Hofrath Falkenstein in Dresden, Pfarrer Merz in Schwäbisch Hall, Etatsrath Hoyen in Kopenhagen, Professor Geel in Leyden, Rector Wiggert in Magdeburg, Dr. E. Förster und Professor Schmeller in München, Domcapitular von Wilmowsky in Trier, Scriptor Birk in Wien.

[2] Ausser der K. Bibliothek in Kopenhagen. In Strassburg bin ich im J. 1847 wegen des Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, an deren Einsicht für den vorliegenden Theil (s. S. 721.) wie für den folgenden Band mir sehr gelegen war, vergeblich gewesen, da die Handschrift seit Jahren nach Paris zur Benutzung für den Grafen Bastard entliehen war. Als hiernächst auf meine Bitte die Königl. preussische Staatsregierung bei dem französischen Ministerium sich geneigt dafür verwandte, dass die Handschrift nach Berlin entliehen werde, trat die Staatsveränderung in Frankreich dazwischen, worauf diese Sache auf sich beruhen blieb. Seitdem ist, wie ich höre, die Handschrift endlich nach Strassburg zurückgekehrt und wird dort zugänglich sein.

schriften noch unermessliche, fast unberührte Schätze für die christliche Alterthumskunde zu heben sind, auch bei der auf diesem Gebiet jetzt herrschenden Regsamkeit jedes Jahr für die Bekanntmachung christlicher Denkmäler ergiebig zu sein verspricht, wie eben jetzt aus der reichsten Fundgrube derselben, den römischen Katakomben, unter dem Schutz der französischen Regierung eine wichtige Publication in Aussicht steht.

Helgoland, den 10. September 1851.

Piper.

Inhalt.

Zweiter Theil.

Von den physisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst. S. 1—677.

Seite

§. 44. **Einleitung** 1—43

1. Ursprung der physisch-mythologischen Vorstellungen 1—13

In der antiken Kunst: Auffassung und Darstellung der Natur als lebendig und mit Göttergestalten erfüllt, nach Anleitung der Dichter, aus technischem Bedürfniss, aus religiösem Grunde. In der christlichen Kunst: Aufnahme solcher Vorstellungen als Personificationen; Ableitung derselben aus poetischer und christlich-religiöser Anschauung. Begründung der letztern im Naturgefühl und in dem Worte Gottes (in Poesie und Lehre der heil. Schrift); Auslegung der Kirchenlehrer. Christliche Selbständigkeit dieser Motive.

2. Zweck der physisch-mythologischen Vorstellungen 13—17

Abbildung eines Naturgebiets für sich. In der Regel Ergänzung eines christlichen Hauptgegenstandes: durch Bezeichnung nur von Ort oder Zeit der Handlung oder durch Andeutung eines christlichen Gedankens. Verhältniss zu dem Hauptgegenstande: die physischen Personificationen meist in ruhiger Betrachtung, zuweilen selbst in die Handlung eingreifend. — Verhältniss der Lichtgottheiten zur Finsterniss und positive Darstellung der letztern.

3. Eintheilung in Perioden: chronologische Uebersicht der physisch-mythologischen Vorstellungen . . 17—22

1. Bis zum 8. Jahrh. 2. Vom 9ten bis in's 13. Jahrh. Ankündigung des Umschwungs schon im 12. Jahrh. 3. Seit dem 13. Jahrh. — Gegenwirkung in der modernen Kunst.

4. Ausbildung der Landschaft, Uebergang von der mittelalterlichen zur modernen Kunst und Gegensatz beider 22—42

1. Entwickelung selbständiger landschaftlicher Scenen, namentlich in den Monatsbildern. Entwickelung landschaftlicher Elemente

Seite

in christlichen Scenen, seit dem 13. Jahrh.; Ausbildung der Landschaft zu Anfang des 15. Jahrh. in den Niederlanden, Einfluss der Brüder van Eyck: darnach Ausstattung biblischer und kirchlicher Scenen in grösseren Gemälden mit landschaftlichen Hintergründen in Frankreich, Italien, Deutschland, — so wie landschaftliche Verzierung der Ränder in Miniaturgemälden, in den spätern Zeiten des 15. Jahrh. 2. Entsprechende Umwandlung auf dem historischen Kunstgebiet: Richtung auf naturwahren Ausdruck im 13. Jahrh. (Giotto), und individuelle Durchbildung im 14. Jahrh. (d'Avanzo); gleicher Einfluss der van Eyck im 15. Jahrh. Neue Hülfsmittel der Darstellung. 3. Uebergang von den Hintergründen zur selbständigen Landschaftsmalerei im 16. Jahrh.; Vollendung derselben im 17. Jahrh. 4. Gegensatz dieser Naturwahrheit gegen die Personification der Naturerscheinungen und höhere Einheit beider nach ihrem poetischen Charakter.

5. Eintheilung nach den Gegenständen 42—43

Vier Abschnitte: das Universum und die Himmelserscheinungen, die Zeitkreise, die Erscheinungen in der Atmosphäre, die Erscheinungen auf der Erde.

Erster Abschnitt.

Das Universum und die Himmelserscheinungen. S. 43—310.

§. 45. Himmel, Erde und die Elemente 43—111

Uebersicht 43—44

1. Im christlichen Alterthum 44—66

a. Der Himmel 44—52

Im Mythus und in der Kunst des heidnischen Alterthums. Auf einem Sarkophag zur Verherrlichung Christi.

b. Die Erde 52—65

1. Cultus und Kunstvorstellung der Gäa, Tellus (Terra) bei Griechen und Römern. 2. Die Kunstvorstellung in christlichen Sculpturen: erstens in sepulcraler Bedeutung. 3. Zweitens im Sinn der Huldigung: auf dreierlei Denkmälern zu Ehren christlicher Kaiser; auf einem Sarkophag zur Verherrlichung Christi.

c) Himmel und Erde 65—66

Als Schemel oder Sitz des verherrlichten Christus, aber ohne Personification, in Mosaiken und Miniaturen.

2. Vom neunten bis zum dreizehnten Jahrhundert 66—103

a. Himmel, Erde und Meer 66—84

Zusammenstellung, Geschlecht und Attribute derselben. Himmel und Erde unpersönlich in Charten (vom 9—11. Jahrh.). 1. Personification der Erde in einem Gemälde der Geburt Christi. 2. Des

Seite

Meeres in einem Gemälde der Taufe Christi. 3. Himmel, Erde und Meer bei dem Gekreuzigten in Sculpturen (s. auch Zus. S. 699.) und Miniaturen. 4. Dieselben bei dem verherrlichten Christus in Sculpturen und Miniaturen. 5. Erde und Meer bei der Schöpfung in Miniaturen. 6. Dieselben bei den letzten Dingen in Mosaiken und Frescogemälden.

b. Die vier Elemente 85—103

Die Lehre. 1. Eintheilung der Welt in der heil. Schrift. 2. Eintheilung der Welt in die vier Elemente im heidnischen Alterthum. 3. Darnach bei den Kirchenlehrern: Beziehung auf die Schöpfung und Auferstehung 85—91

Die Kunstvorstellung. Im klassischen Alterthum; Erklärung einer Stelle des Gregor von Nyssa. Bei den Christen: (Erzählung von einem Bildwerk aus dem christlichen Alterthum); in Denkmälern vom 10—13. Jahrh.: 1. Bei der Schöpfung in Miniaturen. 2. Ob auch bei den letzten Dingen? 3. Ohne biblische Beziehung: die Elemente von Bronze; einzeln in Miniaturen und Mosaiken, namentlich in astronomischem und kosmographischem Zusammenhang 91—103

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert 103—111

1. Im 13. Jahrh.: Erde und Meer als Personen in der Umgebung der h. Jungfrau an einem Kirchenportal. Oefter unpersönlich bei der Schöpfung in Sculpturen und Malereien (Cimabue). So auch in Malereien des 14. Jahrhunderts. Aber Personification des Himmels in einem Miniaturbild (Giotto). 2. Im 15. Jahrh.: Himmel und Erde personificirt auf Grabmälern nach Entwürfen von Michelangelo. Die Elemente in allegorisch-mythologischen Malereien des 16. und 17. Jahrhunderts.

3. Personification von Himmel und Erde in der neuern Poesie: Shakspeare, Fr. v. Logau, Freylinghausen.

§. 46. Der Abgrund 112—116

1. Bedeutung in der heil. Schrift. 2. Die Kunstvorstellung nach den Karolinischen Büchern. In Miniaturen des 10 Jahrh.: bei der Schöpfung; bei dem Untergang Pharao's (auch aus dem 11. 12. Jahrh.). 3. Umbildung im 13. Jahrh.

§. 47. Sonne und Mond 116—199

Die Vorstellung im klassischen Alterthum: mit einem Vier- und Zweigespann; ohne den Wagen in ganzer Figur, als Brustbilder, als Köpfe oder Gesichter; endlich unpersönlich, nur nach der mathematischen Form. Insbesondere auf Mithrasdenkmälern. — Die Vorstellung im Alten Testament 116—123

Uebersicht der christlichen Kunstvorstellung 123—124

1. Bis zum achten Jahrhundert 124—141

1. Sonne und Mond in Malereien: als Brustbilder im Traum des Joseph; als Gesichter oder unpersönlich bei Josua und Jonas. 2. In Sculpturen: Bedeutung der Köpfe (Masken) auf Sarkophagen; astrologisches Denkmal zu Mailand. 3. Bei dem Bilde Christi:

Seite

antike Vorbilder (auf Münzen und Gemmen) und biblischer Gehalt dieser Vorstellung. Sonne und Mond, unpersönlich, neben Christus auf einem Diptychon des 4. Jahrh. zu Rom; als ganze Figuren über Christus auf einer Lampe zu Berlin; unpersönlich oder als Köpfe in Miniaturen. Insbesondere in den ältesten Bildern des Gekreuzigten; — Sonne und Mond als Brustbilder, ihr Antlitz verhüllend, zuerst auf einem Reliquienschrein zu Emmerich: physische und ethische Bedeutung dieser Vorstellung, Erklärung der Zuordnung des Mondes.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert 141—172

Charakteristik der Figur: Sonne und Mond in ganzer Figur zu Wagen in astronomischen Bildern, seltner in christlichen Scenen, meist in halber Figur oder als Brustbilder, auch als Köpfe oder Gesichter; Attribute; Farbe; Geschlecht. 2. Sonne und Mond bei dem Sechstagewerk in Miniaturen, auch in Fresco- und Glasmalereien. Die Sonne bei David und bei Hiskia in Miniaturen. 3. Die Sonne bei der Geburt Christi in einem Miniaturbilde. Sonne und Mond bei der Taufe Christi, so wie bei Christus als Lehrer nebst Maria in Sculpturen 141—153

Sonne und Mond vornehmlich bei dem Gekreuzigten: die Figur derselben, das Verhüllen des Antlitzes, die Zuordnung des Mondes. Denkmäler des 9. Jahrh., Miniaturen und Sculpturen. Denkm. aus dem 10—12. Jahrh.: Sonne und Mond in ganzer Figur auf einem Elfenbeindeckel; als Halbfiguren oder Brustbilder in Miniat. und einem Glasgemälde, in Sculpt. von Elfenbein und Metallblech, auf emaillirten Kupferplatten; als Köpfe oder Gesichter in Miniaturen und Sculpturen. Wendepunkt mit dem 13. Jahrh.: Sonne und Mond nur noch als Gesichter oder unpersönlich. Auslassung dieser Figuren überhaupt 153—169

Seltenere Vorstellung der Sonne und des Mondes: bei der Kreuzabnahme; der Sonne allein bei der Grablegung und bei den drei Marien am Grabe; der Sonne und des Mondes bei der Himmelfahrt; — aber öfter zur Seite des verherrlichten Christus . . 169—172

3. Seit dem 13. Jahrhundert 172—199

1. Sonne und Mond bei dem Schöpfungswerk: in der Hand von Engeln an einem Kirchenportal, 13. Jahrh.; in ganzer und halber Figur in Malereien zu Assisi, 13. Jahrh. (Cimabue); als Gesichter im Campo santo zu Pisa, in Miniaturen und alten Drucken, auch in einem Holzschnitzwerk, 14—16. Jahrh.; unpersönlich in Malereien, 16. Jahrh. (Michelangelo u. Raphael). — Im Traum Josephs, 16. Jahrh. (Raphael). 2. Die Kreuzigung ohne Sonne und Mond, 13. Jahrh. Sonne und Mond bei dem Gekreuzigten in der Hand von Engeln, als selbständige Figuren oder als Gesichter, in Sculpturen, 13. u. 14. Jahrh.; als Gesichter oder Halbfiguren in Miniaturen 13. u. 14. Jahrh. Die Kreuzigung ohne Sonne und Mond im 14. u. 15. Jahrh. Mit Sonne und Mond als Gesichtern, 2. Hälfte des 15. Jahrh. (Raphael). Uebergang von der Personification zur naturwahren Darstellung der Verfinsterung an der Sonne in Miniaturen, 15. Jahrh.;

Seite

dieselbe Auffassung auch in Staffeleigemälden, 16. Jahrh. Dagegen mythologische Auffassung in der Poesie, bei Sannazar. Die Kreuzigung ohne Sonne und Mond im 16. Jahrh. Ausnahmsweise mit denselben im 17. Jahrh. — Sonne und Mond in einem Gemälde der Kreuzabnahme und in einem Sculpturwerk der Beweinung Christi, beide 16. Jahrh. 3. Seltenere Vorstellungen: Sonne und Mond bei Christus in der Herrlichkeit, 13. u. 14. Jahrh.; Maria auf dem Monde stehend, angethan mit der Sonne und ohne dieselbe, 14. u. 15. Jahrh., umgeben von Sonne und Mond, 16. Jahrh.; Sonne und Mond bei Christus als Weltrichter, 13—16. Jahrh.; bei Gott Vater, der den Gekreuzigten in den Armen hält, 16. Jahrh. — Die Sonne in Bildern des h. Christoph, 15. Jahrh. 4. Der Sonnengott und die Mondgöttin in den Planetenfolgen, 15. Jahrh. (Das Sonnen- und Mondgesicht in Kalendern, 16. Jahrh.) Auf Medaillen des 16. u. 17. Jahrh. Archäologische Schilderung der Mondgöttin von Annib. Caro.

§. 48. Planeten 199—276

Eintheilung 199—200

I. Natur und Namen der Planeten . . . 199—215

1. Objective Anerkennung der Planetennamen durch Erklärung der Planetengötter für Dämonen (Tatian, Tertullian). 2. Lehre von der Beseelung der Gestirne (Plato, Philo, Origines) und Verketzerung derselben in der griechischen Kirche. 3. Lehre von der Bewegung der Planeten durch Engel, im christlichen Alterthum (Philastrius, Theodorus Mops., Cosmas) wie in der mittelalterlichen Theologie (Thomas Aq., Johann Gerson) und Poesie (Hugo v. Trimberg, Dante). 4. Demnach subjective Erklärung der Planetennamen in der lateinischen Kirche (Augustinus, Isidorus, Vincentius Bellov.); Bedeutsamkeit derselben bei Dante.

II. Die Kunstvorstellung der Planeten 215—245

Sternendienst bei den Israeliten. Ursprünglich nicht in dem Naturdienst der Griechen und Römer. Götterbilder der Planeten seit der Kaiserzeit 215—220

1. Im christlichen Alterthum 220—223

Sternendienst bei gnostischen Partheien des 2. Jahrh. (Ophiten, Valentinianer). Die Planetenkreise auf der Tafel der Ophiten; die Planetenzeichen auf einem Denkmal zu Milet.

2. Vom neunten bis zum vierzehnten Jahrhundert 223—228

Planetentafel Karl's des Gr. und die Karolinischen Bücher. Die Planeten 1. als Götterbilder bei astronomischen Texten, in Handschr. des Aratus 9—11. Jahrh. 2. Unpersönlich, allenfalls als Köpfe, im christlichen Kalender und Computus 12. Jahrh. Planetenfiguren ausnahmsweise an einer Kirchenthür 14. Jahrh. 3. Bezeichnung der Planeten durch Sterne oder Kreise in Gemälden der Schöpfung 13. und 14. Jahrh.

Seite

3. Seit dem funfzehnten Jahrhundert 228—245

Andeutung der Planeten nur durch ihre Zeichen auch im 15ten Jahrh. — Darstellung der Planetengötter in astrologischem Interesse: 1. Frescobilder, auch an einem kirchlichen Ort, 1. Hälfte des 15. Jahrh.; 2. Planetenfolgen (worin die Planetengötter mit den Planetenkindern) handschriftlich (14. 15. Jahr.), in Holzschnitten und Kupferstichen 2. Hälfte des 15. Jahrh., in gedruckten Kalendern 15. und 16. Jahrh., in Wandmalereien 16. Jahrh.; ein Holzstock mit einem einzelnen Planeten (1492). 3. Darstellung der Planetengötter in freier künstlerischer Composition: Malereien (insbesondere Allegorie der sieben Lebensalter), Kupferstiche, ein Sculpturwerk (Allegorie des deutschen Reichs und seiner 7 Churfürsten), 16. Jahrh. 4. Bei der Schöpfung 16. Jahrh. (Raphael). 5. Versuch einer christlichen Umbildung der Namen und Figuren der Planeten 17. Jahrh.

III. Von der Harmonie der Sphären . . . 245—276

a. Im klassischen Alterthum 246—259

Lehre des Pythagoras und Systeme unter seinem Namen; Lehre des Plato. Pythagoreische Nachahmung der Sphären-Musik durch die Leier und Gesang. Ueberlieferung, dass nach ihrem Vorbild die Leier auch erfunden sei; demnach Berufung auf Orpheus, Terpander, selbst Mercur als die ältern Gewährsmänner der Lehre. Mathematische Erklärung derselben. Mythische Ausbildung: die Sirenen (nach Plato) oder die Musen (nach Martian. Capella) als Himmelssängerinnen; Pan als Urheber der Sphären-Musik. Vorstellung des letztern in dieser Eigenschaft auf Gemmen und in Silber; auch des Krotos als des himmlischen Taktschlägers. Bestreitung der Lehre durch Aristoteles; und Verantwortung der Pythagoreer.

b. Im christlichen Zeitalter 259—276

Philo 259—260

1. Im christlichen Alterthum . . . 260—265

1. Stellen der heil. Schrift zur Begründung der Lehre. Aufnahme derselben von den alexandrinischen Kirchenlehrern im 3ten Jahrh.; von dem Gnostiker Marcus im 2. Jahrh. Berücksichtigung derselben bei den lateinischen Kirchenlehrern im 4. Jahrh. 2. Verwerfung der Lehre im 4. Jahrh. (Basilius, Ambrosius).

2. Im Mittelalter 265—272

1. Die späteren Gewährsmänner der Lehre. Aufnahme derselben in künstlerischem Interesse von den Schriftstellern über Musik; in naturwissenschaftlichem Interesse von den Schriftstellern de imagine mundi. Mythische Gestalt der Lehre: Musen, Sirenen als Urheber der Sphären-Harmonie (nach Alanus ab Insulis), oder Engel (nach Dante). Darstellung der Musen als Himmelssängerinnen im Kartenspiel des Mantegna (s. Zus. S. 702.). 2. Bestreitung

Seite

der Lehre seit dem 13. Jahrh. (von Albertus Magnus, Thomas Aq., Peter d'Ailly u. a., namentlich auch der spätern Schriftsteller über Musik).

3. In der neuern Zeit 272—276

Deutung und Umbildung der Lehre in der Theologie und Astronomie (Luther, Keppler). Erhaltung derselben in der Poesie (Shakspeare, Goethe).

§. 49. Sterne, insbesondere die Sternbilder des Thierkreises . 276—310

Sternbilder im Alten Testament. Uebergang der Sternbilder zu den christlichen Völkern von den Griechen 277

I. Die Namen der Sternbilder 278—285

1. Im Allgemeinen: Auffassung der ältesten Kirchenlehrer; Ableitung der im A. T. erwähnten Sternbilder. 2. Die Sternbilder des Thierkreises: Andeutung im A. T. Bedeutung in den häretischen Systemen des christl. Alterthums; Auffassung der ältesten Kirchenlehrer. Doppelte und vierfache Erklärung im lateinischen Mittelalter.

II. Die Kunstvorstellung der Sternbilder 285—298

1. Die Sternbilder des Thierkreises auf antiken Denkmälern. In der altchristl. Kunst nicht nachweislich; ob bei der Secte der Priscillianisten? 2. Vom 9—16. Jahrh. in astronomischen und Kalenderbildern, handschriftlich, dann in Holzschnitt. Eben so in einem astrologischen Bilde; darnach Vorstellung des Aderlassmannes, 15. u. 16. Jahrh. 3. In der Unterordnung unter einen christlichen Gedanken: in und an Kirchen seit dem 10. Jahrh.; in Verbindung mit den 12 Aposteln in Elfenbeinwerken, 12. Jahrh.; in Beziehung auf die Schöpfung in Malereien und Sculpturen, 14. u. 16. Jahrh. 4. Eintheilung der Thierkreiszeichen in Planetenhäuser und Kunstvorstellung derselben, 14—16. Jahrh. 5. Die Sternbilder überhaupt bei astronomischen Texten, in Handschriften des Aratus und Hyginus, 9—15. Jahrh. Selbständige Darstellung derselben im 16. Jahrh. (Albr. Dürer, J. Silber).

III. Christliche Sternbilder 298—310

1. Christliche Umdeutung der heidnischen Sternbilder, sowohl der alttestamentlichen, als besonders der Thierkreiszeichen bei den alten Kirchenlehrern und in handschriftlichen Texten des Mittelalters. Christliche Sternnamen im Munde des Volks. 2. In der neuern Astrognosie, 17. Jahrh.: Umdeutung der alten Sternbilder in christlichem Sinn mit Beibehaltung der Figuren, auch meist der Namen (Schickard, Bartsch, Harsdörffer, Cäsius); andrerseits christliche Umbildung der Sternfiguren (Jul. Schiller), und Kritik des Unternehmens (Hevel). 3. Die neuern Sternbilder und deren Benennung.

Zweiter Abschnitt.

Die Zeitkreise. S. 311—409.

Seite

Bedeutung und Uebersicht 311—312

§. 50. Die Jahreszeiten 313—346

Eintheilung des Jahres bei den Alten. Die Horen: ursprüngliche Bedeutung und Cultus derselben; als Vorsteherinnen der Jahreszeiten vorgestellt zu 2, 3 oder 4. Spätere Vorstellung der Genien der Jahreszeiten in der Vierzahl, besonders auf Münzen und Grabmälern 313—323

1. Im christlichen Alterthum 323—328

Eintheilung des Jahres bei den Christen. Allegorie der Jahreszeiten. Die Genien derselben auf Sarkophagen; die Beschäftigungen der Jahreszeiten in Wandgemälden römischer Cömeterien.

2. Im Mittelalter 328—339

Die Jahreszeiten in ethischer, physischer und religiöser Bedeutung. 1. Der Kampf der Jahreszeiten in der Dichtung und dramatisch in der Volkssitte: Ueberwindung des Winters, Austreibung des Todes und des Heidenthums; — der Sommer als Repräsentant des überwundenen Heidenthums in einem Miniaturbild des 12. Jahrh. 2. Die Jahreszeiten mit den übrigen Zeitkreisen und das Rad des menschlichen Lebens in griech. Malereien; dieselben ohne dies Rad in lat. Miniaturen des 12. Jahrh. Personification der Jahreszeiten in der Dichtung und Volkssprache.

3. In der neuern Zeit 339—346

1. Die Jahreszeiten in der Einfassung eines christlichen Bildes (Raphael). 2. Die Horen im Zusammenhang mythologischer Compositionen (Raphael). 3. Selbständige Darstellung der Jahreszeiten in Malereien und Sculpturen, 16. u. 17. Jahrh. Repräsentation der Jahreszeiten durch die grossen Götter; anderntheils Charakteristik derselben durch biblische Vorgänge und durch die Landschaft: beides in Gemälden 17. Jahrh. Personification der Jahreszeiten in der neuern Poesie (Shakspeare).

§. 51. Die Tageszeiten 347—377

Eintheilung des Tages in der heil. Schrift. Bei den Alten: die Nacht und die Eos (Hemera) als mythische Wesen und Kunstvorstellung derselben; der Morgen und der Abend angedeutet durch Helios und Selene; der Morgen- und der Abendstern als Knaben oder Jünglinge, insbesondere auf Mithrasdenkmälern 347—355

1. Im christlichen Alterthum 356—358

Personification der Tageszeiten im A. T. und bei den Kirchenlehrern.

Seite

2. Im Mittelalter 358—365

1. Biblische Scenen: die Nacht und der Morgen bei einem Bilde des Jesaias, die Nacht beim Durchgang durch das rothe Meer in Miniaturen 10—12. Jahrh.; Tag und Nacht bei der Schöpfung in Miniaturen und Sculpturen 12. u. 13. Jahrh. 2. Die Finsterniss gegenüber der Erscheinung des Sohnes Gottes in Miniaturen 11. Jahrh. (s. auch Zus. S. 703.). 3. Die Tageszeiten mit den übrigen Zeitkreisen in lat. Miniaturen 12. Jahrh.; Tag und Nacht das Rad des menschlichen Lebens umdrehend in griech. Fresken.

3. In der neuern Zeit 365—375

1. Die Tageszeiten auf Grabmälern 16. Jahrh. (Michelangelo). Allegorische Darstellung derselben im 16. u. 17. Jahrh. 2. Aurora meist mit der Nacht in Malereien 16. Jahrh. 3. Aurora, Lucifer und die Nacht in Malereien 17. Jahrh.; Zeichnung der Nacht 18. Jahrh.; Reliefbilder der Tageszeiten 19. Jahrh. (Thorwaldsen, Rietschel). Dagegen die Naturwahrheit in der Landschaftsmalerei 17. Jahrh. Wiederum die Personification der Tageszeiten, besonders der Nacht, in der Poesie (Shakspeare, Novalis u. a.).

Von den Tagesstunden 375—376

Die Stunden als mythische Wesen (Horen) und ihre Kunstvorstellung bei den Alten. Auch in Malereien des 16. u. 17. Jahrh.

§. 52. Das Jahr, der Monat und die Zeit 377—409

a. Das Jahr 377—380

Personification des Jahres bei den Alten. Die Fünfzahl von Jahren in einem altchristlichen Bildwerk. Das Jahr mit den übrigen Zeitkreisen in Miniaturen 12. u. 13. Jahrh.

b. Der Januar 380—389

Bedeutung des Janus bei den Römern und nach den Kirchenschriftstellern; die letztern über das Doppelgesicht des Janus und des Januar. Vorstellung des Januar zuweilen in ländlicher Beschäftigung, meist mit dem Becher in der Hand in Malereien, Mosaiken, Sculpturen und gedruckten Kalendern vom 10—16. Jahrh.; Beschäftigungen der Monate überhaupt. Vorstellung des Januar unpersönlich, durch landschaftliche und häusliche Scenen in Miniaturen 15. u. 16. Jahrh. Die Monate als Genien in Malereien 17. Jahrh.

c. Die Zeit 389—409

Die Gottheiten und Sinnbilder der Zeit und der Ewigkeit bei den Alten 389—392

1. Im christlichen Alterthum . . . 392—393

Die Aeonen bei den Gnostikern und Manichäern.

2. Im Mittelalter 394—397

Die Zeit mit dreifachem Gesicht in lat. Miniaturen 12. und 14. Jahrh. Die Zeit in der Mitte der Zeitkreise in griechischen Fresken.

Seite

3. In der neuern Zeit 397—409

1. Petrarca's Triumph der Zeit. Darstellungen desselben in einem Miniaturbild 15. Jahrh., in den Kupferstichen der Triumphe Petrarca's wie in den Ausgaben seiner Werke 16. Jahrh. 2. Selbständige Darstellungen der Zeit schlechthin in Kupferstichen, Sculpturen und Malereien 16. Jahrh. 3. Allegorische Compositionen, insbesondere die Zeit, welche die Wahrheit gen Himmel hebt, in Kupferstich, Malereien und Sculpturen 16—18. Jahrh. 4. Neuere allegorische Compositionen 18. u. 19. Jahrh. (Raph. Mengs, Cornelius).

Dritter Abschnitt.

Die Erscheinungen in der Atmosphäre. S. 410—473.

Uebersicht 410—411

§. 53. Das Sanct Elmsfeuer 411—433

Das Phänomen. Mythische Erklärung bei den Alten: die Dioskuren als Helfer zur See und ihre Schwester Helena; Bildwerke der ersteren 411—416

1. Im christlichen Alterthum 417—420

Die Helena als Unglücksstern auf einem altchristlichen Sarkophag. Phokas als Schutzpatron der Schiffer.

2. Seit dem Mittelalter 420—433

Das St. Elmsfeuer in der mittelalterlichen Naturkunde. In der Legende: 1. Maria „Stern des Meeres" und ihre Erscheinung im Wetterlicht; Statue derselben. 2. Andere Wasserheilige als Urheber des St. Elmsfeuers: Legende des Nicolaus und Gemälde desselben 15. Jahrh. (Fiesole); Germanus, dessen Geschichte und Erscheinungen im Wetterlicht und Abbildung desselben 16. Jahrh. 3. Erasmus oder Elmus und Petrus Gonzalez (auch Elmus genannt). 4. Ueber den Namen St. Elmsfeuer, zur Berichtigung der Meinungen in der neuern Physik.

§. 54. Die Winde und die Weltgegenden 433—473

a. Die Winde 433—457

1. Cultus und Kunstvorstellung der Winde bei den Alten. 2. Personification der Winde in der heil. Schrift. Ihre Bildung in der christlichen Kunst 433—440

1. Im christlichen Alterthum.

Der Wind bei der Meerfahrt des Jonas auf Sarkophagen. Die Winde bei einer Meerfahrt der Kaiserin Galla Placidia in Mosaiken 5. Jahrh.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert 443—450

1. Die Winde als Thierköpfe bei der Ueberfahrt Christi über das galiläische Meer, auch bei seinem Wandeln auf dem Meer in

Seite

Miniaturen 10. Jahrh. Sonst als Menschenköpfe, wie in einem Miniaturbild der erstern Scene 11. Jahrh. 2. Die Winde in Scenen aus dem Hiob 12. u. 13. Jahrh. 3. Die vier Winde des göttlichen Gerichts in Miniaturen 11. u. 12. Jahrh.; bei der Auferstehung in lat. Miniaturen 11. u. 12. Jahrh. und in griech. Fresken.

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert . . 450—457

1. Die Winde bei dem Wandeln Christi auf dem Meere in Mosaiken 13. Jahrh. (Giotto); bei der Meerfahrt des Jonas in einem Relief 15. Jahrh. Die vier Winde des göttlichen Gerichts in Holzschnitten zur Apocal. 15. u. 16. Jahrh. (Dürer, Cranach). Allegorische Composition auf Tapeten 15. Jahrh. 2. Die vier Winde in diätetischer Beziehung in Kalendern 15. u. 16. Jahrh. 3. Windgötter in mythologischen Compositionen: Malereien 15. u. 16. Jahrh. (Sandro Botticelli, Raphael, Giulio Romano u. a.) und ein Bildhauerwerk 16. Jahrh. (Giov. da Bologna). Die Personification der Winde auf Medaillen des 17. Jahrh.

b. Die Windrose und die Weltgegenden . . . 458—473

1. Construction und Namen 458—464

Vier (und zwei) Weltgegenden und Bezeichnung derselben durch die vier Winde in der heil. Schrift. Im klassischen Alterthum: vier Hauptwinde und die vierstrahlige Windrose; darnach die acht- und die zwölfstrahlige Windrose. Geltung der letztern im Mittelalter.

2. Die Kunstvorstellung 464—473

Die Weltgegenden in biblischen Compositionen in einem Miniaturbild 10. Jahrh. und in Email. Dieselben in einer kosmographischen Composition in Mosaiken 12. 13. Jahrh. 2. Die vier und die zwölf Winde in der Umgebung des Erdkreises in Miniaturen 10—12. Jahrh.; die zwölf Winde in der Umgebung des Menschen als des Mikrokosmos, so wie in der Umgebung der Zeitkreise in Miniaturen 12. Jahrh. Die vier Winde den Weltkreis umgebend bei der Schöpfung in einem Miniaturbild und die zwölf Winde den Erdkreis umgebend in Holzschnitten (zum Claud. Ptolemäus) des 15. Jahrh.

Vierter Abschnitt.

Die Erscheinungen auf der Erde. S. 474—677.

§. 55. Berge. Erdbeben 474—489

a. Berge 474—480

1. Berggötter in der antiken Kunst. 2. Die Personification der Berge im Alten Testament. 3. Dieselbe in Scenen aus der Geschichte des Josua so wie bei Moses und David in Miniaturen 7. u. 10. Jahrh. 4. In Malereien und Sculpturen des 16. Jahrh. (Raphael, Giov. da Bologna).

b. Erdbeben 481—489

1. Mythische, physische und religiöse Erklärung des Erdbebens im klassischen Alterthum. 2. Mythische Erklärung bei der Secte

Seite

der Manichäer; Personification bei Chrysostomus. Ableitung des Erdbebens von Gott in der heil. Schrift; darnach theologische Erklärung der ältern Kirchenlehrer. 3. Philosophische (naturwissenschaftliche) Erklärung der spätern Kirchenschriftsteller. Ueber den Gegensatz beider Erklärungen. 4. Künstlerische Auffassung: Personification des Erdbebens in der Malerei (Raphael) und Poesie (Goethe).

§. 56. Flüsse 489—564

Vorgang der heil. Schrift für die Personification der Flüsse und Meere. Das Vorbild der Antike. Bildung und Attribute der Meer- und Flussgötter bei den Alten; Vorstellung von Flussgöttern in mythischen Scenen so wie in Beziehung auf Geschichte und Gegenwart. Römische Denkmäler mit den Flussgöttern des Jordan, des Rheins und der Donau. Ein römisch-heidnisches Denkmal mit einer christlichen Inschrift. — Attribute der Flussgötter in der christlichen Kunst 490—499

1. Bis zum achten Jahrhundert 499—509

1. Flussgötter an Kaiserdenkmälern (Constantin d. Gr., Theodosius) und in Siegesaufzügen (Stilicho). Tritone auf Sarkophagen 2. Die Quellnymphe vom Brunnen der Rebecca in Miniaturen; der Gott des rothen Meeres beim Durchgang der Israeliten und der Flussgott des Jordan bei der Himmelfahrt des Elias auf Sarkophagen. Flussgötter zur Geschichte des Josua in Miniaturen. 3. Der Flussgott des Jordan bei der Taufe Christi in Mosaiken und einem Relief. Aber auch unpersönliche Vorstellung dieses Flusses.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert 509—538

Bildung und Attribute der Flussgötter. Der Jordan zuweilen mit zwei Fluss- oder Quellgöttern vorgestellt; Ueberlieferung von den Quellen desselben. Theilnahme der Flussgötter an der Handlung. 2. Die vier Flüsse des Paradieses in Beziehung auf die Schöpfung in Miniaturen 9—13. Jahrh.; als Sinnbilder der vier Evangelien, (unpersönlich in Mosaiken), personificirt in Miniaturen und Sculpturen des 11. u. 12. Jahrh., insbesondere an Taufgeräth 11—13. Jahrh., auch an Kirchengebäuden 12. Jahrh.; in Beziehung auf die letzten Dinge (das himmlische Paradies) in Miniaturen 12. Jahrh. Die Paradiesesflüsse in kosmographischer Bedeutung in Mosaiken. 3. Der Nil bei der Findung Mosis, der Jordan beim Durchgang der Israeliten unter Josua in Miniaturen 9. Jahrh. Die Nymphe des rothen Meeres beim Durchgang der Israeliten in Miniaturen 9—12. Jahrh. Der Jordan bei David und bei der Himmelfahrt des Elias in Miniaturen 10. u. 9. Jahrh. 4. Vereinzelte neutestamentliche Scenen: der Flussgott des Jordan bei dem verherrlichten Christus auf einem Elfenbeindeckel 9. Jahrh.; ein Triton bei der Ueberfahrt Christi über das galiläische Meer und ein Flussgott am Wege der Maria zur Elisabeth in Miniaturen 10. u. 12. Jahrh. 5. Der Flussgott des Jordan bei der Taufe Christi in Miniaturen

Seite

und Sculpturen 9—12. Jahrh., auch in byzantinischen Fresken. Daneben eine Reihe von Bildern desselben Inhalts mit der unpersönlichen Vorstellung des Flusses.

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert 538—564

Uebersicht. 1. Im 13. Jahrh.: die Paradiesesflüsse in einem Sculpturwerk und einem Miniaturbilde. Der Jordan bei der Taufe Christi theils personificirt, theils unpersönlich in Malereien. Personification des Jordan in Mosaiken. — Eine Seenymphe an einem Brunnenwerk. 2. Der Jordan ohne Flussgott bei der Taufe Christi in Malereien und Sculpturen 14. u. 15. Jahrh. — Flussgötter an einem Triumphbogen 15. Jahrh. 3. Im 16. Jahrh.: Flussgötter in alttestamentlichen Bildern (Raphael). Der Flussgott des Jordan in Sannazars Gedicht über die Geburt der Jungfrau; bei der Taufe Christi in einem Gemälde (Vasari). Im 17. Jahrh.: der Flussgott des Nil bei der Findung Mosis (Nic. Poussin). 4. Mythologische Compositionen mit Flussgöttern: Malereien, Kupferstiche und Sculpturen des 16. u. 17. Jahrh. 5. Allegorische Compositionen mit Flussgöttern in Malereien und Sculpturen 16. Jahrh., insbesondere zu Festbildern. Flussgötter aufgestellt in Gärten und auf öffentlichen Plätzen; vorgestellt auf Münzen und Medaillen 16. Jahrh. 6. Desgleichen auf Münzen und Medaillen 17. u. 18. Jahrh. In grössern Bildwerken der neuern Zeit bis auf die Gegenwart (Schwanthaler). 7. Personification von Flüssen in der neuern Poesie (Shakspeare, Goethe, Schiller, A. W. v. Schlegel, Hebel).

§. 57. Länder und Städte 564—677

Zusammenhang und Bestandtheile dieses Bilderkreises . . . 564—565

Im klassischen Alterthum 568—584

1. Die Schutzgottheiten der Städte und Länder; die Tyche θεῶν. Cultus der Tyche πόλεως, insbesondere der Roma, so wie der Genien von Städten und Ländern. 2. Cultusbilder und Attribute der Stadt-Tyche überhaupt und der Roma. 3. Allegorische Vorstellung von Ländern und Städten: in mythischen Compositionen, in einzelnen Bildern und in historischen Compositionen, — in den letzten von dreifacher Bedeutung. Insbesondere die Figur der Roma; zuletzt noch auf dem Triumphbogen Constantin's des Gr. 4. Die Judäa als unterworfen auf Münzen des Vespasian und Titus; die wiederaufgerichtete Judäa auf Münzen Hadrian's. Erklärung der Gruppe zu Paneas mit der angeblichen Statue Christi.

Bei den Christen 585—677

Christlich-religiöse Grundansicht gegenüber dem heidnischen Cultus jener Schutzgottheiten. Jüdisch-christliche Lehre von den Engeln als Vorstehern der Völker. Personification von Städten in der heil. Schrift. Uebersicht der christlichen Kunstvorstellung 585—592

Seite

1. Bis zum achten Jahrhundert 592—628

Verhalten zu der antiken Kunstvorstellung. 1. Abwehr der heidnischen Cultusbilder: — in der griechischen Kirche Zerstörung der Tempel der Stadt-Tyche oder Verwandlung derselben in Kirchen. In der lateinischen Kirche: zu Carthago Verwahrung des Augustinus wider die Theilnahme der Christen an heidnischen Mahlzeiten zu Ehren des Stadtgenius; zu Rom heidnischer Cultus der Roma und dessen Bekämpfung durch Prudentius. 2. Zu Constantinopel: Errichtung von Tychebildern durch Constantin d. Gr. und Verehrung derselben bis auf Theodosius d. Gr. Fernere Erhaltung dieser Bilder und Aberglaube an ihre Macht. 3. Personification von Städten und Ländern bei den Kirchenschriftstellern. 4. Dieselbe auf Denkmälern einestheils nach antikem Herkommen. Im 4. Jahrh.: die Figuren von Rom und Constantinopel auf Kaisermünzen; von Cäsarea in einem Edelstein; der Hauptstädte des römischen Reichs in Rundwerken und in einem Miniaturbilde. Die Figuren der Provinzen als Amtszeichen in der Notitia dignitatum aus dem Anf. des 5. Jahrh. 5. Ferner im 5. u. 6. Jahrh.: Städtefiguren auf Kaiser-, auf ostgothischen und vandalischen Münzen; auf Consulardiptychen. Ein Mosaikbild und eine toga picta. 6. Anderntheils die Personification von Ländern und Städten in biblischen Scenen: Aegypten und die Wüste beim Auszug der Israeliten auf Sarkophagen; Städte aus der Geschichte des Josua in Miniaturen 7. Jahrh.

2. Vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert . . 628—637

1. Nachbildung alter Cultusbilder: Statuen des Stadtglücks zu Constantinopel. Die Sage von Statuen der unterworfenen Völker mit Glocken am Halse zu Rom. 2. Weltliche Darstellungen: die Figuren von Städten und Ländern in Handschriften des 9. u. 11. Jahrh. 3. Biblische Darstellungen: die Figur der Wüste beim Auszug der Israeliten und die Figur Babels in Handschriften des 10. u. 12. Jahrh.

3. Vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert 637—657

1. Weltliche Darstellungen des 13. u. 14. Jahrh.: Städtefiguren in einer Strassencharte; die Roma in einer Handschrift des Sachsenspiegels, auf römischen Münzen, auf einer Fahne und in Gemälden des Cola di Rienzo. 2. Kirchliche Denkmäler vom 14—16. Jahrh.: besonders die Roma als heidnisch, christlich und antichristlich in Frescobildern, Reliefs und Miniaturen; Städte und Provinzen auf Grabdenkmälern. 3. Weltliche Darstellungen antiken Inhalts im 15. und 16. Jahrh.: Städtefiguren aus dem Heroenkreise und aus der römischen Geschichte. 4. Weltliche Darstellungen aus der Gegenwart im 15. u. 16. Jahrh.: a) Figuren von Städten und Ländern in Gruppen mit dem Ausdruck der Unterwerfung, Begrüssung, des Hülfesuchens. b) Einzelne Figuren von Städten (Venetia, Fiorenza), Ländern (Germania) und Welttheilen in Gemälden und Sculpturen von Bronze, Silber, Elfenbein; — Städtefiguren auf Münzen, namentlich der Mediceer (Fiorenza), Kaiser Karl's V. und der Päpste (Roma als Amazone und als Pallas).

Seite

4. Seit dem siebenzehnten Jahrhundert . . . 658—677

1. Auf Münzen und Medaillen: a) Städtefiguren (Venetia, Roma) auf italienischen M. des 17. Jahrh. b) Figuren von Städten und Ländern zum Zeichen der Eroberung und Unterwerfung im 17. Jahrh.; bei öffentlichen Unglücksfällen und bei Wiederherstellung von denselben im 17. u. 18. Jahrh.; zum Gedächtniss der Verbindung von Ländern mit einander im 18. u. 19. Jahrh. c) Figuren von Städten und Ländern auf Münzen der neuesten Zeit: zur Geschichte der Befreiung Deutschlands (1814, 1815), der Wiederherstellung des Kirchenstaats und Griechenlands, — zur Geschichte vornehmlich von Preussen, auch von Oesterreich und Baiern und ihrer Regentenhäuser. 2. In Malereien und Sculpturen: a) die Figuren der vier Welttheile in geographischen, von Ländern und Städten in geschichtlich-allegorischen Compositionen aus dem Anfang des 17. Jahrh. (Rubens). b) Figuren von Ländern in beiderlei Beziehung von französischen Bildhauern aus der 2. Hälfte des 17ten bis in's 19. Jahrh. (im Louvre). c) Geschichtlich-monumentale Bildwerke des 19. Jahrh., besonders von deutschen Meistern: Figuren von Landschaften und Ländern in der Unterordnung unter ein persönliches Gedächtniss (Denkmal zu Rom von Thorwaldsen, Werke in Rostock, Berlin, München, Königsberg von Schadow, Rauch, Kiss); selbständige Figuren von Ländern (Statuen in Wien und München von Schwanthaler, Entwurf für Berlin von Schinkel, — Gemälde in Frankfurt a. M. von Veit).

3. Personification von Ländern in der neuern Poesie: (Shakspeare); Chamisso, Thomas Moore. Personification der Natur überhaupt in philosophischem Zusammenhang: Schelling. Religiöser Grund derselben.

Anhang.

§. 58. Von den ethisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst S. 678—697.

Ethische Personificationen in der christlichen — und ihre Vorbilder in der heidnischen Kunst. Mythologischer Charakter der letztern. Aneignung derselben nach den verschiedenen Perioden der christlichen Kunst 678—680

Nachahmung der Antike:

1. Im christlichen Alterthum 680—689

1. Angeblich in Sarkophagreliefs und Wandgemälden der römischen Katakomben, auf einer griechischen Gemme und auf fränkischen Münzen: berichtigte Erklärung der Figuren und Bestimmung der Gemme als einer heidnischen. 2. Auf Münzen Constantin's des Gr. und Medaillons seiner Söhne: Pietas, Pax, Virtus. In Miniaturen:

Seite

zu einem Bilde aus dem Leben: *Εὕρεσις*, *Μεγαλοψυχία*, *Φρόνησις*, *Πόθος τῆς σοφίας κτίστου, Εὐχαριστία*; — zu einem biblischen Bilde (der Vertreibung aus dem Paradiese): *Μετάνοια*.

2. Seit dem funfzehnten Jahrhundert . . . 689—697

Auf Münzen, besonders der Päpste, des 15. und 16. Jahrh.: Hilaritas, Constantia; Justitia, Pax, Copia; Annona, Securitas P. R.; Liberalitas, Spes. 2. In Statuen und Gemälden: Hilaritas, Pax, Occasio.

Selbständigkeit der ethischen Personificationen in der mittelalterlichen Kunst.

Zusätze und Berichtigungen 698—706

Register über beide Theile:

I. Biblisches Register 707—708

II. Orts-Register 708—723

III. Namen- und Sach-Register 723—732

Zweiter Theil.

Von den physisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst.

§. 44. Einleitung.

1. Ursprung der physisch-mythologischen Vorstellungen.

1. In der *geschichtlichen* Richtung, welche die christliche Kunst von Anfang an genommen hat, da es um die *Versinnlichung des Geistigen* ihr zu thun war, sind auch Gestalten der heidnischen Mythologie sowohl als Bilder christlicher und allgemein menschlicher Ideen wie auch in einer rein geschichtlichen Geltung in dieselbe eingedrungen, — wovon bisher die Rede gewesen ist.

Daneben waren auch Elemente der *Natur* Gegenstand der christlichen Kunst, obwohl sie dem geschichtlichen Interesse sich unterordnen. Und in der Auffassung und Darstellung derselben hat die Kunst des christlichen Alterthums wie des Mittelalters sich ganz auf der Linie der antiken Kunst gehalten, deren Charakter die *Vergeistigung des Sinnlichen* und Natürlichen ist.

In dieser Art liegt es, die Natur in allen ihren Theilen als lebendig, und dieses Leben durchgängig, wie es auf der höchsten Stufe lebendiger Wesen wirklich erscheint, als ein geistiges, in einem persönlichen Dasein gegründetes aufzufassen.

Es ist dies die Auffassung der Natur, welche zunächst dem Dichter zukommt. So lässt Homer die troischen Flüsse in die epische Handlung eingreifen, zumal den Skamander (Xanthus), der „voll Zorn um die niedergeworfenen Männer, die der Pelid' in den Fluthen ermordete sonder Erbarmung“ [1]), aus seinen Ufern tritt und den aus dem Strudel sich flüchtenden Achilles verfolgt,

Hinter ihm schwarz nachstürzend, damit er den hohen Achilleus
Hemmt' in dem Mord und die Troer errettete von dem Verderben [2]);

dann aber wider ihn, wie er von den Himmlischen gestärkt dem Strom entgegenarbeitet, heftiger die Wogen aufthürmt und auch den Simois zu Hülfe ruft [3]). Wogegen die Ruhe der Gewässer und der ganzen Natur von Virgil geschildert wird in jener berühmten Stelle:

Nacht war's, und es genoss holdseligen Schlummer ermüdet
Alles, was lebt auf Erden, Gehölz auch und wilde Gewässer
Ruheten: jetzt da zur Mitte die Stern' hinrollen den Umlauf,
Da rings schweiget das Feld, und Vieh, und buntes Gevögel,
Das theils lautere Seen weitum, theils Dickige rauher
Fluren bewohnt, zum Schlafe gesetzt in nächtlicher Stille:
Sorglos labeten alle das Herz, ausruhend von Arbeit. [4])

Aber die zeichnenden Künste der Alten stellen sich neben die Poesie, — nicht allein die Sculptur, sondern auch die Malerei, nach dem Ausspruch des Simonides,

1) Hom. Il. φ', 146 sq. vergl. 136. 212.
2) Ibid. v. 249 sq.
3) Ibid. v. 299 — 327.
4) Virg. Aen. IV, 522 — 528. „Eine gedrängte und einfache Wiederholung dessen, in ihrer Einfachheit anschaulicher und rührender“, sind die drei ersten Zeilen des Abendliedes von Paul Gerhardt:

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt' und Felder,
Es schläft die ganze Welt;

s. Evang. Kirchenzeitung, 1830. No. 19. S. 150.

der die letztere für stumme Poesie erklärte [1]). So ward in diesen Künsten die beseelte menschliche Gestalt an die Stelle des Leblosen gesetzt, wie beim Sonnenaufgang Erde, Meer und Himmel in Person vorgestellt wurden [2]). Und indem man diesen Gestalten menschliche Empfindung gab, erscheinen sie nicht bloss die Handlung begleitend, sondern selbst in dieselbe eingreifend, wie dies anmuthig hervortritt in den Darstellungen fliessender Gewässer, von denen die Quellen als Jungfrauen, die Bäche als Knaben und Jünglinge, die Ströme als Männer und Greise an dem, was um sie vorgeht, Theil nehmen. — Zu einer solchen Auffassung sah die antike Kunst sich veranlasst, da sie den Lebensodem, der die Natur durchweht (welchen fühlbar zu machen die Tonkunst so ganz andere Mittel hat), in ihrem engen Rahmen nicht anders zur Anschauung zu bringen wusste.

Es war jedoch nicht bloss ein technisches Bedürfniss der Kunst, das zu einer solchen Darstellung der Natur führte. Diese Auffassung war vor allem durch die Religion dargeboten, der zufolge das Göttliche durch die ganze Natur verbreitet war: Erde und Meer und Fluss und Berg und Wald und Stadt, jedes hatte seine Gottheit; die Götter aber hatten menschliche Gestalt. Also da die Religion selbst künstlerischen Charakter hatte, musste um so mehr die Kunst religiös sein und es ihr nahe liegen, die Erscheinungen der Natur durch die Bilder der Götter vor Augen zu stellen, auf deren Walten dieselben zurückgeführt wurden.

Da nun aber die christliche Kunst dieselbe Methode befolgte, nahm sie auch *mythologische Vorstellungen von*

1) Zur Rechtfertigung desselben s. Tölken Ueber das versch. Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie. Berlin, 1822. S. 6. 25. vergl. S. 18. 12.

2) Vergl. oben Th. I. S. 75 f.

physischem Gehalt auf, — welches man einen halb heidnischen Cultus der Natur genannt hat [1]). Doch waren sie nicht anders, denn als *Personificationen* gemeint. Denn wenn auch hin und wieder der Aberglaube heidnischer Naturreligion sich in das Christenthum hineingezogen hat; so ist doch kaum je anzunehmen, dass man in jenen Personificationen einen heidnischen Gedanken habe ausdrücken wollen. In dieser Hinsicht ist besonders bemerkenswerth der Gegensatz zwischen diesen antiken und den eigenthümlich christlichen Symbolen: während man Erscheinungen der Natur so häufig in menschlicher Gestalt darstellte, ward die Gottheit in der Regel nur durch die Hand aus den Wolken angedeutet. Und dies in einem und demselben Kunstwerk: so erscheint die Hand als Symbol Gottes öfters in den Miniaturen der vaticanischen Pergamentrolle des Josua, welche ausserdem zahlreiche Personificationen von Bergen, Flüssen und Städten enthalten (s. Th. I. S. 24), [2]) — bei der scheuen Zurückhaltung, die in jener Darstellung der Gottheit sich zeigt, ein Zeichen, dass die Reinheit des Monotheismus durch die letztern Figuren nicht gefährdet werden sollte. — Diese Vorstellungen haben vielmehr eine allgemein menschliche Berechtigung, sofern sie einen rein *poetischen* Charakter behaupten; — wie auch die neuere Poesie, abgesehn von aller mythologischen Anspielung, mit ergreifender Wahrheit ihrer sich bedient hat. So leiht Shakspeare dem Fluss,

[1]) Kugler Handb. der Geschichte der Malerei von Burckh. Th. I. S. 91. Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 224. äussert: diese Art der Versinnbildung sei an sich durchaus heidnisch und mit dem monotheistischen Geiste des Christenthums entschieden in Widerspruch.

[2]) Desgleichen sind auf dem Elfenbeindeckel des San-Blasianischen Sacramentarium Gott Vater durch die Hand, Sonne und Mond aber zur Seite Christi als Brustbilder vorgestellt.

an dessen Ufer Mortimer und Glendower kämpften, Theilnahme an dem Ereigniss in jener herrlichen Schilderung:

Dreimal verschnauften sie und tranken dreimal
Nach Uebereinkunft aus des Severn Fluth,
Der bang vor ihren blutbegier'gen Blicken,
Sein bebend Schilf entlang erschrocken lief
Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer,
Befleckt mit dieser tapfern Streiter Blut[1]);

und misst selbst dem Steine Leben und Gesinnung bei, wenn er den jungen Arthur, der, von seinem Oheim im Kerker gehalten und dem Tode geweiht, durch einen Sprung von der Mauer sich zu befreien sucht, sterbend ausrufen lässt:

Weh! meines Oheims Geist ist in dem Stein[2]).

Wogegen Schiller dem Tell das Wort in den Mund legt:

Der See kann sich, der Landvogt nicht erbarmen[3]).

Aber sollten solche Vorstellungen nicht auch in Wahrheit einen *religiösen* Charakter und eine *christliche* Berechtigung haben?

Es fühlt sich der Mensch, der selbst ein Theil der Natur ist, angesprochen von ihren Lebensregungen und erregt von den tausend Stimmen, mit denen sie zu ihm spricht[4]). In seinen auf- und niedersteigenden Gefühlen

[1]) Shakspeare König Heinrich IV. Erster Theil, I. Aufz. 3. Scene. W. von Schlegel u. Tieck Th. I. S. 215.

[2]) Shakspeare König Johann, IV. Aufz. 3. Scene. Ebendas. S. 71.

[3]) Schiller Wilh. Tell, I. Aufz. 1. Scene. Worauf der Fährmann antwortet:

's ist heut Simon und Judä,
Da ras't der See und will sein Opfer haben.

[4]) Vergl. Vischer Kritische Gänge Bd. I. Tüb. 1844. S. 221 f., wo aber das Geheimniss der landschaftlichen Stimmung nur auf eine ästhetische Anschauung zurückgeführt und was als Seele aus der Natur den Menschen anspricht, als ihr untergeschoben, als ein „blosses Leihen“ betrachtet wird.

ist es wie ein Zwiegespräch, das er mit ihr führt; ja es scheint ihm in den Erweisungen der Macht und Güte, in dem zerstörenden Walten der Elemente, wie in dem lieblichen Wehen der Morgenröthe, dem Flüstern des Waldes, dem unendlichen Wallen der Gewässer ein *Antlitz* sich zu zeigen, — ein gleichartiges Wesen, das bald ein dunkles Grausen ihm erweckt, bald sehnsuchtsvolle Hingebung ihm einflösst.

Mit einem Wort der Mensch, wenn er in die Natur sich versenkt, findet ein Subject sich gegenüber. Der letzte Grund davon ist der, dass *jenseits* der Natur ein Subject ist, welches durch diese zu ihm spricht [1]).

Wenn aber die Ahnung dessen es ist, welche im Heidenthum die Naturgottheiten in's Dasein gerufen und göttliche Verehrung auf sie übertragen hat; so hat doch

[1]) Aus diesem Grunde, im Zusammenhang mit der hier folgenden biblischen Nachweisung, kann ich der Ansicht nicht beistimmen, welche — als Grund dafür, dass „die Italiener keine Landschaft haben, sie auch eigentlich nie gehabt haben," — aufgestellt wird von Ad. Stahr, Ein Jahr in Italien Th. II. S. 418 f.: „Erst eine Weltanschauung, welche bewusst oder unbewusst schon den ersten Schritt zum Abfall von der Transcendenz gethan hat und sich auf dem Wege zum Pantheismus befindet, kann in der Natur die Verwandtschaft mit der eigenen Seele entdecken. Das streng ascetische Christenthum dagegen kann in ihr nur entweder die Gottverlassenheit, welche indessen, im wunderbaren Widerspruche, doch wieder zu Gottes Ehre und Preise da ist, anerkennen, oder es muss, wo dieses Christenthum wie bei diesen Romanen noch ganz in heidnischem Boden wurzelt und demgemäss die Natur ganz von dem naiv egoistischen Standpunkte der Alten betrachtet wird, auch das antike Verhältniss, nur in gesteigertem Maasse, nothwendig wieder eintreten." — Wobei ich nur, was die Verbindung dieser beiden Sätze betrifft, bemerke, dass das System der Transcendenz nicht nothwendig einen metaphysischen oder einen ethischen Dualismus in sich schliesst, also auch keineswegs eine streng ascetische Auffassung des Christenthums (die unfähig wäre, den Eindrücken der Natur sich hinzugeben) bedingt.

die geoffenbarte Religion, indem sie die Götter aus der Natur entfernte, dieselbe der Gottheit desto näher gestellt: und in ihrer heiligen Poesie ist mit tiefem Gefühl und erleuchtetem Verständniss der Natur mehr Leben und Freiheit geliehen, als jemals die Dichter und gar die Weisen des heidnischen Alterthums ihr zuerkannt haben.

Denn nicht wird die Natur dort aufgefasst als Inbegriff unwandelbarer Gesetze, sondern als der Schauplatz der Vorsehung, die freilich ihre Satzungen ihr gegeben, welche sie nicht überschreitet (Ps. 148, 5. 6.); aber Gott ist es, der den Himmel wie ein Gezelt ausbreitet, der die Berge macht und den Wind schafft, der das Gras auf dem Felde kleidet, die Vögel unter dem Himmel nährt und seine Hand aufthut alles was lebt zu sättigen [1]), — ja dessen Odem in aller Creatur ist, dieselbe schafft und erhält (Ps. 104, 29. 30.). Demgemäss erscheint auch die Creatur in höherer Würde, seelenvoll, mit Empfindung und Erkenntniss ausgestattet. Es wird zuerst von Himmel, Erde und der ganzen Natur vorausgesetzt, dass sie die Stimme Gottes und der Propheten hören, von denen sie daher zu Zeugen aufgerufen werden. So richtet Jehova an Himmel und Erde seine Klage über sein undankbares Volk Juda (Jes. 1, 2.) [2]) und an Berge und Hügel Israels seine Drohungen (Ezech. 6, 3. Mich. 6, 1. 2.), — wie auch Moses für sein letztes Lied zum Preise des Herrn die ganze Welt zum Zeugen nimmt [3]). — Weiter heisst es aber von ihr und allen einzelnen Werken der Schöpfung, dass sie ihren Meister loben und seine Herrlichkeit aus-

[1]) Ps. 104, 2; Jes. 44, 24; Amos 4, 13; Matth. 6, 29. 30; Matth. 6, 20; Ps. 104, 28.

[2]) Vergl. Jerem. 2, 12: staunet ihr Himmel darob und schaudert und starret sehr, spricht Jehova.

[3]) 5. Buch Mos. 32, 1: merket ihr Himmel, dass ich rede, und es höre die Erde die Worte meines Mundes.

breiten: „Die Himmel erzählen Gottes Herrlichkeit und seiner Hände Werk verkündet die Veste, ein Tag dem andern sagt den Spruch und eine Nacht der andern meldet die Kunde“ (Ps. 19, 2. 3.), „ihn preisen Himmel und Erde, das Meer und alles, was darinnen wimmelt“ (Ps. 69, 35.), „Thabor und Hermon jubeln über seinen Namen“ (Ps. 89, 6.); — oder sie werden aufgefordert, sein Lob zu preisen, wie der 148. Psalm neben den Engeln Sonne, Mond und Sterne dazu aufruft, ferner Feuer und Hagel, Berge und alle Hügel, Fruchtbäume und alle Cedern, Thiere und alles Vieh [1]). Inbesondere wenn er kommt, zu richten die Erde, da soll „der Himmel sich freuen und frohlocken die Erde, es brause das Meer und was es erfüllet, fröhlich sei die Flur und alles, was darauf ist, es sollen jauchzen alle Bäume des Waldes vor Jehova“ (Ps. 96, 11—13), und wie es in einem andern Psalm heisst: „Jauchzet Jehova alle Lande, — es brause das Meer, es klatschen die Ströme in die Hände, es jauchzen allzumal die Berge vor Jehova, denn er kommt zu richten die Erde.“ (Ps. 98, 4. 7.) Auch die Stimme des Propheten ruft die ganze Natur auf, zu preisen die Erlösung Israels: „Jubelt, ihr Himmel, denn der Herr hat es gethan, jauchzet, Tiefen der Erde, ihr Berge, frohlocket mit Jubel, der Wald und alle Bäume darinnen: denn der Herr erlöset Jacob und an Israel verherrlicht er sich“ (Jes. 44, 23. 49, 13.); und weissagt, wie „Himmel und Erde und alles, was darin ist, über den Fall Babels

1) Ps. 148, 3—10. Aehnlich im Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, Dan. 3, 59—81. Vergl. Hiob 12, 7—9: aber frage die Thiere, dass sie's dich lehren und die Vögel des Himmels, dass sie's dir verkündigen; oder rede zur Erde, dass sie's dich lehre, und es dir erzählen die Fische des Meeres: wer wüsste nicht von diesen allen, dass Jehova's Hand dieses gemacht.

jauchzen" werden (Jer. 51, 48.) [1]. — Hingegen deuten andere Stellen darauf hin, wie die Natur ihren Herrn erkennt und mit Zittern seinem Wink gehorcht, vor allem bei der Schöpfung: „auf Bergen standen Gewässer; vor deinem Schatten flohen sie, vor deiner Donnerstimme flohen sie hinweg" (Ps. 104, 6. 7.); — aber auch immerdar: „Jehova's Herrlichkeit ist ewig, es freuet sich Jehova seines Werks, der da blickt auf die Erde und sie zittert, der da rührt an die Berge und sie rauchen" (ebendas. v. 31. 32.) [2]. — Endlich wird der Natur auch ein sittliches Bewusstsein und dessen Bethätigung zugeschrieben, wenn es im Hiob (20, 27) heisst: „Der Himmel enthüllt des Frevlers Schuld und die Erde erhebt sich wider ihn."

So erblickt die Begeisterung des alttestamentlichen Dichters und Sehers die Natur und ihre Werke schon auf gleicher Stufe, wie die Geschichte, zu persönlichem Dasein verklärt, — während eine apostolische Stimme wohl anerkennt, dass die Creatur noch der Eitelkeit unterworfen ist, aber auch ihr ängstliches Harren und ihre Hoffnung schildert, von der Knechtschaft der Vergänglichkeit frei zu werden zu der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes [3]. Jene Auffassung aber wird noch unterstützt durch solche Ereignisse, in denen die Natur den Kreis ihrer Gesetze überschreitend, in die Epochen der heiligen Geschichte eingreift, so dass sie nicht allein dem Wort des Herrn oder seines Propheten fügsam ist, sondern selbst eine Theilnahme an den Wunderthaten Gottes zu bezeugen scheint. Diese Wunder sind erstens beim Auszug der Israeliten aus Aegypten das Zurücktreten des rothen Meeres, wie der 114. Psalm es schildert (v. 3—7.):

[1]) Darnach Offenb. 18, 20.
[2]) Ebenso Ps. 144, 5.
[3]) Röm. 8, 19—21.

„Das Meer sah es und floh [1]), der Jordan wandte sich zurück; die Berge hüpften wie Widder, die Hügel wie junge Lämmer. Was ist Dir Meer, dass Du fliehest ... Vor dem Antlitz des Herrn beb' o Erde." Sodann das Erbeben der Erde, so wie die Verfinsterung der Sonne beim Tode Christi; ähnlich, wie beides von dem Tage des Gerichts über Babel verkündet war [2]). — Die Jahreszeit aber, in welche die Auferstehung des Herrn trifft, ist von den Kirchenlehrern nicht allein häufig benutzt, zwischen den beiden Ereignissen im Reich der Natur und des Geistes eine Parallele zu ziehen; es wird auch von ihnen das neue Leben, welches im Frühling erwacht und der Schmuck, in welchen die Erde sich dann kleidet, als eine Feier aufgefasst, womit sie selbst das Auferstehungsfest begrüsst, — wie Gregor von Nazianz in einer Rede am Sonntag nach Ostern sie schildert [3]): „die Königin der Jahreszeiten hält der Königin der Tage (d. h. der Frühling dem Osterfest) einen festlichen Aufzug und bringt von dem Ihrigen das Köstlichste und Schönste als Gabe dar u. s. w."

Uebrigens hat eine jener Personificationen der leblosen Creatur [4]) in der alten Kirche dazu gedient, die Annahme geistiger Wesen zu unterstützen, die man in den „Wassern über der Veste" (1 Mos. 1, 7) durch allegorische Auslegung fand. Origenes [5]) nehmlich erklärte

1) Ebenso Ps. 106, 9: er schalt das Schilfmeer, dass es vertrocknete; Jes. 50, 2: siehe, mit meinem Schelten mach' ich das Meer trocken.

2) Jes. 13, 13. 10.

3) Greg. Naz. Orat. XLIV. c. 10. p. 841. c. Ullmann Gregor v. Naz. S. 211.

4) Vergl. über diese Stellen Petav. Op. de dogm. theol. T. II. p. 276 sqq. ed. Antv.

5) Nach Epiphan. Ep. ad Joann. Hieros. interprete Hieronymo, in dessen Opp. T. I. ep. 51. c. 5. p. 247. b. ed. Vallarsi. Hieronym. Lib. contr. Joann. Hieros. c. 7. Opp. T. II. p. 414. a.

dieselben für geistige und unkörperliche Kräfte und zwar (während er die Wasser unter der Veste für böse Geister nahm) für gute Geister, die wegen ihrer Reinheit würdig seien, dem Schöpfer Preis darzubringen, — wie es von ihnen heisst (Ps. 148, 4.), dass sie den Herrn loben [1]. Darauf ist schon von Basilius dem Grossen entgegnet [2], dass ebendaselbst, wo die Wasser über den Himmeln zum Lobe des Herrn aufgefordert werden, dieselbe Aufforderung an die Ungeheuer und alle Tiefen ergeht (v. 7.), welche man doch nicht für gute Geister halte; eben so wenig könnten die Himmel nach Ps. 19. dafür gelten, sonst müssten nach dem Gesang der drei Männer im feurigen Ofen (Dan. 3, 65. 71 f.) auch Thau, Reif und Kälte geistige und unsichtbare Wesen sein. Später hat der poetische Ausdruck solcher Stellen allgemein die angemessene Würdigung gefunden. Das Wort des Jeremias „der Himmel staunt und die Erde schaudert“ [3] erklärt Theodoret [4]: nicht als ob die Elemente Vernunft hätten, sondern, wie Moses sie angerufen hat (5 Mos. 32, 1.), daher, dass sie alle Creatur (auch die Vernunftwesen) umfassen. In demselben Sinn spricht Johannes Damascenus sich aus [5]: wenn die Schrift sagt (Ps. 96, 11.): es freue

[1] Diese Erklärung hat Gregor von Nyssa Lib. in Hexaem. Opp. T. I. p. 15 b. 16. c. d. aufgenommen (doch ohne die allegorische Erklärung auch der Wasser unter der Veste); sie ist auch von Augustinus ohne Missbilligung zugelassen, Confess. Lib. XIII. c. 32. §. 47. T. I. p. 182. c.; was er später aber als unbedachtsam widerrief, Retract. Lib. II. c. 6. Ibid. p. 32. a.

[2] Basil. In Hexaemer. Hom. III. c. 9. Opp. T. 1. p. 43 sq. ed. 2. Paris.

[3] Jerem. 2, 12. nach einer Abweichung vom Urtext (s. oben S. 7. Anm. 2.), die schon in Barnab. Epist. c. 11. vorkommt.

[4] Theodoret. In Jerem. II, 12. Opp. T. II. p. 413. ed. Schulze.

[5] Joh. Damasc. De fid. orthod. Lib. II. c. 6. Opp. T. I. p. 163. a. b.

sich der Himmel und frohlocke die Erde, so ruft dies die Engel im Himmel und die Menschen auf Erden zur Freude auf. Es weiss die Schrift, heisst es aber weiter, zu personificiren und wie von Beseeltem von Seelenlosem zu reden, z. B. Ps. 114, 3. und Ps. 19, 2: „die Himmel erzählen Gottes Herrlichkeit", nicht dass sie eine dem sinnlichen Ohr vernehmbare Stimme ausgehn lassen, sondern indem sie durch ihre eigene Grösse die Macht des Schöpfers uns darstellen: indem wir ihre Schönheit betrachten, preisen wir den Schöpfer als den besten Künstler; — eine Erklärung, welche durch Thomas von Aquino[1]) auch im lateinischen Mittelalter zur Anerkennung gekommen ist.

Dies führt darauf zurück, dass die Natur, in welcher unsere heilige Poesie beseelte Wesen erblickt, eine Sprache ist, welche der Geist Gottes zu dem Geist des Menschen redet: seine Gedanken sind es, welche in ihr Gestalt gewonnen haben, sie beseelen. Darin liegt die christlich-theologische Berechtigung, jene Personificationen aus der Natur, welche das heidnische Alterthum in mythologischen Bildern ausgeprägt hatte, in die christliche Kunst herüberzunehmen.

Aus diesem theologischen Grunde, verbunden mit dem poetischen Charakter jener künstlerischen Motive, erklärt es sich, dass die christliche Kunst auf diesem Gebiet selbständiger ist, als in den historisch-mythologischen Vorstellungen, — da sie die ersteren weniger direct aus dem Alterthum herübernahm, sondern sie mehr aus sich

[1]) Thom. Aquin. Quaest. disput. de spirit. creat. art. VI. Opp. ed. Ven. T. XV. p. 325. n. 14. und Respons. ad 14. p. 328: Secundum Damascenum caeli dicuntur enarrare gloriam dei (Ps. 19, 2.), laudare (Ps. 148, 4.) et exultare (Apoc. 18, 20.) materialiter, in quantum sunt hominibus materia laudandi vel enarrandi vel exultandi. Similia enim inveniuntur in Scripturis de montibus et collibus et aliis inanimatis creaturis.

selbst, aus eigener Kraft und Neigung hervorbrachte. Dies giebt sich schon daran zu erkennen, dass so häufig auch Erscheinungen der Natur, namentlich Sonne und Mond, in menschlicher Gestalt dargestellt werden, so selten die Ausschmückung dieser Personen mit mythologischen Attributen ist: denn nur ausnahmsweise erscheint die Figur der Sonne, gleich dem Sonnengott, mit dem Wagen, mit der Peitsche oder der Fackel. Man vermied also die antike Reminiscenz oder vielmehr man hatte bei dieser Personification die Gebilde des Alterthums nicht unmittelbar vor Augen.

2. Zweck der physisch-mythologischen Vorstellungen.

Um so mehr, wenn nicht blosses Herkommen sie empfahl und Nachahmungstrieb zu ihnen leitete, muss man nach dem *Zweck* der physisch-mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst fragen.

In der Regel ordnen sie sich einem christlichen Gegenstande unter: einzelne Personificationen aus der Natur für sich darzustellen, war gar keine Veranlassung; aber zuweilen erscheint im spätern Mittelalter ein ganzes Naturgebiet durch Vorstellung seiner Elemente als Personen repräsentirt, namentlich der Jahreskreis und der Planetenhimmel. Sonst dienen jene Personificationen nur dem christlichen Hauptgegenstand zur Einfassung, zunächst um die Scene zu beleben, Ort und Zeit der Handlung zu schildern, — wenn z. B. bei dem Auszug der Israeliten aus Aegypten der Gott des rothen Meeres nebst der Figur der Wüste, desgleichen bei der Taufe Christi der Jordan als Flussgott vorgestellt ist und in einem Bilde des Jesaias neben ihm die Figur der Nacht erscheint.

Es erhalten aber die Bilder aus der Natur in christ-

lichen Kunstwerken eine tiefere Bedeutung, indem sie mit dem Hauptgegenstand in eine innere Verbindung gebracht zu Trägern eines christlichen Gedankens gemacht werden. So geschieht es mit den Genien der Jahreszeiten, die auf altchristlichen Sarkophagen vorgestellt sind, wo sie den Kreislauf der Natur abbildend nicht minder die Idee der Vergänglichkeit alles Irdischen, als die der Auferstehung und des ewigen Lebens erwecken. Ebenso wenn auf einem Sarkophag die Person des Himmels gebildet ist, über der Christus thront, und wenn öfters in Elfenbeinreliefs Himmel, Erde und Meer in Person die Figur des Gekreuzigten umgeben; so sind es Gegenstände des Glaubens, welche hier dem sinnlichen Auge vorgeführt werden, nehmlich Christus als der Herr des Himmels und sein Leiden als ein Ereigniss, auf welches die ganze Welt aufmerksam ist [1].

Doch treten die Personificationen der Natur in solchen Fällen aus einer epischen Ruhe nicht heraus. Es fehlt aber auch nicht an Scenen, in welchen sie dramatisch bewegt erscheinen und auch äusserlich mit den handelnden Personen in Verbindung treten, ja in die Handlung selbst eingreifen. Eine der merkwürdigsten ist der Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer in einem Gemälde, in welchem die Person des Abgrundes den Pharao bei den Haaren ergreift und in die Tiefe zieht (s. §. 46.). Sonst verhalten sie sich meist leidentlich, wie in der vaticanischen Pergamentrolle des Josua die Städtefiguren Jericho, welche bei Eroberung der Stadt durch Josua der Verzweiflung sich hingiebt, und Gibeon, welche angstvoll auf den Kampf des Josua für ihre Befreiung blickt; und in einem Gemälde der Taufe Christi auf dem Berge Athos sieht man das Meer in Gestalt eines Weibes, welches

[1] Vergl. unten §. 45, 2. zu Anfang.

vor ihm zurückweicht und den Flussgott Jordan, der mit Schrecken vor ihm flüchtet, gleich dem rothen Meer bei dem Durchgang der Israeliten nach Ps. 114. Dagegen zeigt sich bei dem Leiden Christi die trauernde Theilnahme der Natur in der so häufigen Darstellung von Sonne und Mond oberhalb des Gekreuzigten, welche schmerzvoll ihr Antlitz verhüllen.

Doch hat dies Verhüllen zuerst eine rein physische Bedeutung, da die Verfinsterung der Sonne bei dem Tode Christi dadurch ausgedrückt werden soll. Dieser Umstand greift in eine interessante Frage über die *Bedeutung der Lichtgottheiten* in der bildenden Kunst ein.

In der Natur nehmlich ist die Finsterniss lediglich die Abwesenheit des Lichts; durch die Entfernung des leuchtenden Körpers wird es dunkel. Im Mythus aber werden die Personificationen der Naturkräfte wie mit der positiven, so auch mit der negativen Kraft ausgestattet: die Lichtgottheit sendet nicht bloss die Helle, sondern auch die Finsterniss. Es fragt sich, ob das auch in der Kunst anwendbar ist. Man hat es verneint in der Meinung, die Gegenwart eines Gottes könne hier nur seine wirkende Kraft bedeuten und nur dadurch, dass man ihn vorstellt als sich entfernend, lasse sich ausdrücken, dass die Wirkung aufhöre: es könne also die Anwesenheit eines Lichtgotts nicht bezeichnen, dass es finster sei [1]. Aber die Kunstdenkmäler widersprechen: allerdings wird die Finsterniss gerade durch den gegenwärtigen Lichtgott angedeutet, insofern er verhüllt erscheint, — sei es dass er selbst sein Strahlen-Antlitz verbirgt oder dass eine andere Figur seine Wirkung aufhebt. Ein Beispiel der letztern Art giebt eine Vorstellung auf dem Deckel eines antiken Sarkophags aus den ersten Zeiten des dritten

[1]) O. Jahn Archäol. Beiträge S. 286.

Jahrhunderts n. Chr. in S. Lorenzo fuori le mura zu Rom, wo der hinabsteigenden Luna eine weibliche geflügelte Figur ein ausgebreitetes Tuch entgegenhält, sie damit zu verhüllen, — während am andern Ende des Reliefs der kommende Morgen dadurch angedeutet wird, dass eine ebenfalls geflügelte Frau von dem emporsteigenden Sonnengott einen Schleier hinwegnimmt [1]). Das erstere wird bewiesen durch jene vom 9. bis 12. Jahrhundert so häufige Darstellung der Kreuzigung, wobei Sonne und Mond durch ein Gewand ihr Antlitz bedecken. — Aber auch in entgegengesetzter Richtung würde die anwesende Lichtgottheit wirkungslos sein können, wenn sie vor einem stärkeren Licht erbleicht und ihren Schein verliert, — wie dies Motiv wirklich angewendet ist in der Nacht von Correggio, worin der Mond (jedoch nicht personificirt, sondern in seiner natürlichen Gestalt als Scheibe) nicht leuchtet, weil alles Licht vom Heiland ausgeht [2]).

Eine andere Frage ist, ob der Finsterniss auch selbständige Existenz zukommt, so dass sie nicht bloss als gewirkt, sondern auch als wirkend zu denken ist? Freilich nicht in der Art, wie Milton es andeutet, wenn er die Finsterniss Flammen ausstrahlen lässt [3]), eine Vorstellung, welche man auf seine Blindheit zurückgeführt hat [4]). Auch muss von der Finsterniss die Nacht unterschieden werden, welche nur des Sonnenlichtes, aber nicht des Mondes und der Sterne entbehrt und im klassischen Alterthum wie in der christlichen Kunst in Person

1) Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 331. O. Jahn a. a. O. S. 85. Abgebild. bei Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. p. 398 sq. Pl. LXXII, A, 2.

2) Vergl. Lessing Zum Laokoon in s. Werken von Lachm. Th. XI. S. 134.

3) Oder vielmehr Flammen ausathmen, Milton Parad. lost VII, 254 f.

4) Lessing a. a. O. S. 128. 136.

vorgestellt ist. Aber auch die Finsterniss selbst ist in der mittelalterlichen Kunst zu persönlichem Dasein erhoben, — wie die Figur des Caligo in einigen Miniaturen beweiset.

3. Eintheilung in Perioden: chronologische Uebersicht der physisch-mythologischen Vorstellungen.

Die relative Selbständigkeit der christlichen Kunst auf dem Gebiet der physisch-mythologischen Vorstellungen, wovon am Schluss des vorletzten Abschnitts (S. 12 f.) schon die Rede gewesen, erhellt besonders deutlich daraus, dass dieselben zu einer ganz andern Zeit auftreten, als die historisch-mythologischen Bilder, und im gewissen Grade den Zusammenhang mit dem heidnischen Alterthum verleugnen. Denn gerade in der ersten Periode der christlichen Kunst bis zum 8. Jahrhundert sind sie seltener; geläufig werden sie seit der Zeit Karl's des Grossen; mit der Wiederherstellung der Kunst seit dem 13. Jahrhundert verschwinden sie wieder und es liegt gerade im Charakter der modernen Kunst, während sie die mythologischen Vorstellungen zu einem selbständigen Kunstelement erhob, diese Personificationen überflüssig zu machen.

1. In jener ersten Periode bis auf Karl den Grossen kommen die physischen Personificationen nur vereinzelt vor: am meisten der Flussgott in Sarkophagreliefs, Miniaturen, selbst in Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts; am wenigsten Sonne und Mond, die vielmehr nach ihrer mathematischen Figur vorgestellt werden, der Mond als Sichel, die Sonne als Stern: allenfalls wird die letztere als ein menschliches Gesicht gebildet, wie einmal in dem späten Wandgemälde eines Cömeterium. Auf Sarkophagen finden sich ausser dem Flussgott des Jordan und dem Meergott des rothen Meeres, bei einer Scene auf dem

Meere das Ungewitter und die Winde in Person; ferner die Figuren von Himmel, Erde und dem Lande Aegypten. Die Figur der Erde sieht man auch auf einer Elfenbeintafel des Constantius (v. J. 357), sowie die der Stadt Cäsarea auf einem Sapphir desselben: desgleichen auf Münzen des Valens die Figuren der Erde und des Orients. Vornehmlich die Städte Rom und Constantinopel in weiblicher Gestalt auf Münzen und Diptychen bis zum 6. Jahrhundert. Aus dieser Zeit, d. h. bis zum 6. Jahrhundert, ist besonders eine Lampe zu bemerken mit den Figuren von Sonne und Mond und ein Miniaturgemälde mit denselben, aber nur in einer Traumscene. In biblischen Miniaturen des 7. Jahrhunderts endlich (in denen Sonne und Mond nur nach ihrer mathematischen Figur erscheinen), sind zahlreiche Flussgötter, Berggötter und personificirte Städte aufgenommen (s. vorhin S. 4).

2. Einen Ueberblick der Personificationen, welche gegen Ende des 8. Jahrhunderts bekannt, ja, wie es scheint, bei christlichen Malern in Gebrauch waren, haben wir von Karl dem Grossen oder vielmehr von Alcuin, der wahrscheinlich die Bücher von den Bildern im J. 790 verfasst hat, welche im Namen und unter Auctorität Karls des Grossen bekannt gemacht und von demselben an Papst Hadrian geschickt sind [1]). Da werden die Figur des Abgrundes, der Erde, von Sonne, Mond und Sternen, der Flüsse, Winde, Monate und Jahreszeiten erwähnt [2]), — aber verworfen: sie sollen nehmlich gegenüber einer von Seiten der Bilderverehrung vorgebrachten Behauptung, dass die Maler nach der heil. Schrift sich richten und mit ihr im Einklang sind, zum Beweise des Gegentheils dienen, sofern sie vieles malen, wovon dieselbe

[1]) Walch Histor. der Ketzereien Th. XI. S. 68. 69.

[2]) Carol. M. De imag. Lib. III. c. 23. p. 369 sq. ed. Heumann.

schweigt und was nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Ungelehrten als grundfalsch anerkannt ist [1]).

Gleichwohl kommen die physischen Personificationen gerade seit dem 9. Jahrhundert häufig zur Darstellung, hauptsächlich in Elfenbeinwerken und besonders Miniaturen, die auch in grosser Zahl aus dieser Periode vorhanden sind. Namentlich bei Darstellung des Schöpfungswerks die vier Elemente; ferner Himmel, Erde und Meer in der Umgebung des gekreuzigten so wie des verherrlichten Christus, wie auch einige Malereien die Länder personificirt zur Seite ihres Herrschers, eines Karl des Kahlen und Heinrich II. zeigen. In jener Scene ist öfters statt des Himmels Sonne und Mond vorgestellt: ein Elfenbeinschnitzwerk der Art, Christus in der Herrlichkeit, umgeben von Sonne und Mond, Erde und Meer, zu St. Gallen wird an den Namen des berühmten Bildners Tutilo zu Ende des 9. Jahrhunderts geknüpft. Aber regelmässig finden sich Sonne und Mond über dem Bilde des Gekreuzigten nicht allein als Köpfe, sondern auch als Brustbilder und in ganzer Figur. Auch Flussgötter sind sehr häufig, besonders in Miniaturen, — namentlich die vier Flüsse des Paradieses und der Jordan beim Durchzuge der Israeliten unter Josua, sowie bei der Taufe Christi. Desgleichen die Nymphe des rothen Meeres. Wobei als seltenere Vorstellung auch der personificirte Abgrund und die Wüste erscheinen. So kommen ausnahmsweise auch die Nacht und der Morgen als Figuren in zwei Miniaturgemälden des 10. Jahrhunderts vor. Häufiger sind die Jahreszeiten, das Jahr selbst und unter den Monaten der zweiköpfige Janus, der aber auch als Bild der Zeit überhaupt erscheint, endlich die Planeten als Gottheiten dargestellt.

1) Ibid. p. 368 sq.

Uebrigens hält diese Richtung, Naturerscheinungen in menschlicher Gestalt abzubilden, bis in's 13. Jahrhundert an, wovon namentlich das Mosaik zu Rheims aus dem 12. oder 13. Jahrhundert (s. Th. I. S. 28.) ein interessantes Denkmal ist. Doch kündigt der Umschwung, der dann eintritt, schon im Lauf des 12. Jahrhunderts sich an. Nehmlich in den Miniaturen einer lateinischen Bibel zu Erlangen (n. 74.) aus dem 12. Jahrhundert sind zwar bei der Schöpfung Erde und Meer in ganzer Figur, Sonne und Mond aber nur als Gesichter angegeben; ferner erscheinen daselbst zwar die Paradiesesflüsse zu Anfang der Evangelien in Gestalt von Flussgöttern, aber in den Scenen aus dem Leben Jesu zu Anfang der Apocalypse ist bei der Taufe der Flussgott, sowie bei der Kreuzigung die Figur von Sonne und Mond ganz weggelassen. Ebenso sind in dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in der K. Privatbibliothek zu Stuttgart aus dem Ende des 12ten oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts bei der Kreuzigung Sonne und Mond noch als Gesichter beibehalten, der Flussgott aber bei der Taufe beseitigt.

3. So macht denn die Abnahme des Interesse für solche Personificationen seit dem 13. Jahrhundert insbesondere dadurch sich bemerklich, dass die Flussgötter in der christlichen Kunst verschwinden und Sonne und Mond, welche sonst bei der Kreuzigung nicht leicht fehlten, entweder nur noch als Gesichter erscheinen oder ganz ausgelassen werden, — wie Nicola Pisano an der Kanzel zu Pisa im J. 1260 die Kreuzigung ohne diese Figuren bildete. Doch setzen sich die physischen Personificationen vereinzelt noch bis in's 14. Jahrhundert fort. In dem Gemälde der Schöpfung zu Assisi von Cimabue sind zwar Erde und Meer nicht mehr persönlich, sondern nach der Natur mit Pflanzen und Thieren vorgestellt,

aber Sonne und Mond erscheinen noch in ganzer menschlicher Figur. Flussgötter zur Bezeichnung des Jordan sind angewandt in den durch Scenen einer eigenthümlich christlichen Symbolik sich auszeichnenden Mosaiken, mit denen Jacob Torriti zu Rom die Kirche S. Maria maggiore und die Laterankirche um 1289 und 1291 schmückte. Und Giotto stellte (1298) in dem berühmten Mosaik der Peterskirche, der Navicella, die Winde persönlich dar. Auch in einem der Miniaturbilder, die eine Generation später, aber unter seinem Einfluss verfertigt sind (s. Th. I. S. 276.) erscheint der Himmel in weiblicher Gestalt. — Aber in den Miniaturen des Speculum humanae salvationis seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts, so wie später in den Holzschnitten zu demselben, sind weder Flussgötter (bei dem Untergang Pharao's, der Himmelfahrt des Elias und bei der Taufe Christi), noch Sonne und Mond bei der Kreuzigung angegeben; nur in einer heidnischen Scene (s. Th. I. S. 152.) ist die Person des Sonnengottes vor Augen gestellt.

Eine neue Anregung erhielt das Interesse für physische Personificationen, das heisst für die Bilder von Naturgottheiten, allerdings im Lauf des 15. Jahrhunderts durch das Studium des klassischen Alterthums und seiner künstlerischen Vorbilder, und durch die daher erweckte Begeisterung für den religiösen Mythus, welche die Darstellung von Scenen aus der Götterfabel in der neuern Kunst einheimisch machte. Mit diesem Interesse hängt die häufige Darstellung der Planeten in Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens, z. B. von Sandro Botticelli, zusammen. Wogegen es nur als Reminiscenz an das christliche Mittelalter anzusehen ist, wenn in Gemälden von Ghirlandajo und Raphael Sonne und Mond als Gesichter über dem Bilde des Gekreuzigten erscheinen. — Jenes Interesse ist dann auch auf die grossen Meister

des 16. Jahrhunderts übergegangen, — jedoch nur getheilt. Michelangelo brachte auf Grabmälern die Personification von Tag und Nacht, von Morgen und Abend an, so wie die mythischen Gestalten von Himmel und Erde. Raphael ordnete in seinen Tapeten, in den sockelartigen Darstellungen unterhalb der Hauptbilder aus der Apostelgeschichte, dem Papst Leo als Verehrer des klassischen Alterthums zu Liebe, mythische Figuren, wie die Göttin Roma, ferner Fluss-, Berg- und Waldgottheiten, auch die Jahres- und Tageszeiten an; er nahm in seinem Entwurf der Schöpfung, der in den Mosaiken von S. Maria del popolo ausgeführt ist, die Planetengötter auf und den Flussgott des Jordan einigemal in seiner sogenannten Bibel, den alttestamentlichen Scenen in den Loggien des Vatican. Aber ebendaselbst ist von ihm bei der Taufe Christi die Personification des Flusses vermieden, wie bei der Schöpfung die von Sonne und Mond. So hat auch Michelangelo bei demselben Gegenstand in der Sixtinischen Kapelle diese beiden Himmelskörper nur nach ihrer natürlichen Gestalt vorgestellt.

Es war nehmlich ein anderes, nicht minder mächtiges Interesse, das, obwohl es für das ganze Gebiet des *historischen* Mythus freie Hand liess, für Scenen aus der *Natur* jener Neigung entgegenwirkte. Dies zwiefache Interesse lässt den Wendepunkt erkennen, in welchem die Kunst damals stand, indem es bezeugt, wie jene Meister einerseits der antiken Kunst zugewandt waren, andererseits das Princip der modernen Kunst vertreten.

4. Ausbildung der Landschaft, Uebergang von der mittelalterlichen zur modernen Kunst und Gegensatz beider.

1. Denn die moderne Kunst, wie sie seit dem 15. Jahrhundert sich entwickelte, tritt hier sowohl mit der

antiken als mit der christlichen Kunst des Mittelalters in Gegensatz, der sich nicht bloss in der Auslassung jener Personificationen, sondern darin zeigt, dass etwas Anderes an die Stelle tritt, — eine Richtung, die seit längerer Zeit sich vorbereitet hatte.

Zwar die ältere christliche Kunst war ausschliesslich geschichtlich: zumal der heiligen Geschichte waren ihre Stoffe entnommen. Und ein geschichtliches Ansehn nehmen auch die Erscheinungen aus der Natur an, die etwa zur Andeutung der räumlichen und zeitlichen Verhältnisse der Ereignisse aufgenommen wurden, sofern es menschliche Gestalten sind, welche sie repräsentiren. Die landschaftlichen Elemente, die sich vorfinden, haben fast nur symbolische Bedeutung, wie der Palmbaum mit dem Phönix, der Berg, von dem die vier Ströme fliessen, der Wasserbrunnen, zu dem ein Hirsch eilt, — während sie später dogmatischen Gedanken untergeordnet erscheinen, wie in der Darstellung des Paradieses und der Weltschöpfung.

Nur an einem Punkt zeigt sich eine Selbständigkeit landschaftlicher Scenen im Anschluss an eine alterthümliche Ueberlieferung: das sind die Bilder der monatlichen Beschäftigungen, welche auf antike Vorbilder zurückweisen, wie ein solches enthalten ist in dem Kalendarium des Bucherius in einer Wiener Handschrift [1]) verfertigt um 354. Von der Art sind die Bilder einer florentiner Handschrift ungefähr aus dem 11. Jahrhundert, zu Anfang jedes Monats eine Figur, die mit Einsammlung der wichtigsten Erzeugnisse oder mit deren Verarbeitung oder auch mit Abwehr der Bedrängnisse bestimmter Jahreszeiten beschäftigt ist [2]). Und seit dieser Zeit erscheinen die Monatsbilder in ununterbrochener Folge, namentlich

[1]) Cod. class. hist. prof. n. 452. Zuletzt abgebild. bei Kollar. Anal. Vindob. T. I. zu p. 961—983.

[2]) Rumohr Italien. Forschungen Th. I. S. 352.

vor dem vorhin erwähnten Psalterium etwa aus dem Ende des 12. Jahrhunderts in der K. Privatbibliothek zu Stuttgart [1]) so wie vor einem Psalter aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek des Arsenals zu Paris [2]), worauf sie ganz gewöhnlich werden. — Inzwischen erweitert sich das Gebiet landschaftlicher Darstellung, es treten eigenthümliche Compositionen hervor: die Unfähigkeit dazu zeigt sich noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Malereien einer italienischen Handschrift des Ritterromans Tristan in der Nationalbibliothek zu Paris [3]); aber von Ambrogio Lorenzetti um 1337 ist das städtische und ländliche Leben geschildert in einem Gemälde im öffentlichen Palast zu Siena, in welchem man eine reich angebaute Landschaft sieht, die als der früheste Versuch hervorgehoben wird, Feld und Wald und Anbau darzustellen [4]). — Im 15. Jahrhundert aber gelangen mit der Landschaft überhaupt auch jene landschaftlichen Bilder des Kalenders zu anmuthigster Ausbildung, wovon im letzten Viertel desselben die Miniaturen in dem Gebetbuch der Maria von Burgund in Oak-Hill bei Liverpool [5]), eins der feinsten Denkmale aus der Schule der van Eyck, und in dem Gebetbuch der Anna von Bretagne in der Nationalbiliothek zu Paris [6]) Zeugniss geben.

[1]) Kugler Museum. 1834. S. 98.

[2]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 285., wo dies als eins der ältesten in den Abendländern bekannten Beispiele bezeichnet wird.

[3]) Worin nur Berge bisweilen flüchtig angedeutet, Wälder durch einige typische Bäume bezeichnet und daher zu besserem Verständniss mit der Unterschrift *una selva* versehen sind. Waagen a. a. O. S. 316.

[4]) Rumohr Italien. Forschungen Th. II. S. 103.

[5]) Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 387.

[6]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 380 f. Ein Facsimile dieses Kalenders ist erschienen in The illuminated Calender and

Dem zur Seite geht die Entwickelung landschaftlicher Elemente in christlichen Scenen, wofür das 13. Jahrhundert den ersten Wendepunkt bildet. Denn seitdem, in dem Maass als jene Personificationen der Natur verschwinden, nimmt das Interesse für die wirkliche Naturerscheinung und deren künstlerische Darstellung zu und steigert sich im Lauf der Jahrhunderte bis dahin, dass es der Landschaftsmalerei ein selbständiges Gebiet und gleiche Berechtigung neben der historischen Malerei erobert. — Die erste Bethätigung dieses Interesse bei einer noch rohen Auffassung der Natur zeigt sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Wandmalereien, welche ehemals den Chor der Johanniskirche zu Gorkum schmückten: auf dem Boden der Felder sind Blumen und Blätter hingestreut, im Paradiese tragen die Bäume gemeine Aepfel und die ersten Thiere der Schöpfung geben sich deutlich als unsere bekannten Hausthiere zn erkennen [1]. Die Mosaiken der Chornische von San Miniato al monte bei Florenz, vom J. 1297, in denen Christus thronend auf einer grünen Wiese dargestellt ist, gehören zwar noch dem beschränkt byzantinischen Stil an, aber die Thiere, namentlich die zahlreich auf der Wiese vertheilten Vögel, zeigen eine auffallende Naturtreue [2]. Weiter macht sich in französischen Minaturen zum Leben des h. Dionysius in einer Pariser Handschrift [3]) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (vom J. 1316) das Bestreben bemerklich, die Räumlichkeit näher zu bezeichnen durch Bäume in Form eines Eichenzweiges, einen

home diary for 1845. London, Verlag von Longman; s. Kunstblatt 1845. S. 67.

[1]) Schnaase im Kunstblatt, 1847. S. 30.

[2]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 296 f.

[3]) Waagen a. a. O. S. 304.

grünen Boden, Berge mit Blumen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts aber, in einem Gemälde des Spinello Aretino — das neugeborene Christuskind von Maria und Joseph verehrt — zu Berlin [1]) ist schon der Hintergrund mit Landschaft erfüllt, worin die Hirten, denen (auf Goldgrund) der Engel erscheint [2]). Ebenfalls landschaftlichen Hintergrund zeigt eine Altarstaffel des Florentiners Lorenzo Monaco Camaldolese in der Abtei von Cerreto vom J. 1414, welche die Anbetung der Hirten und Könige enthält [3]). Merkwürdig ist die frühe Ausbildung der Landschaft in der Schule von Otranto, wovon ein Gemälde im christlichen Museum des Vatican, Christus als Gärtner der Magdalena erscheinend, Zeugniss giebt [4]). Demnächst kommen landschaftliche Scenen als Schauplatz biblischer Geschichten in der kölnischen Schule vor: von Meister Wilhelm, Maria mit dem Kinde auf einer Wiese sitzend; von Meister Stephan ebenfalls Maria mit dem Kinde auf blumenreicher Wiese sitzend, über ihr eine Laube von Rosen [5]). Einen entscheidenden

[1]) In der K. Gemäldegallerie n. 1102.

[2]) So enthält auch ein Gemälde (ebendas. n. 1113), dem Taddeo Gaddi verwandt: die Geburt Christi, im Hintergrunde der Engel mit den Hirten, daselbst eine Andeutung von Landschaft, — die aber bei einem Gemälde desselben Inhalts von Pietro Lorenzetti (ebendas. n. 1093) ganz fehlt.

[3]) Vergl. Gaye im Tüb. Kunstblatt 1840. S. 343.

[4]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 281. Anm. — Eine Kreuzabnahme mit landschaftlichem Hintergrunde aus eben dieser Schule, von Angelus Bizamanus, ist in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1062.

[5]) Das erstere in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1238; das andere im Besitz des Herrn von Herwegh zu Köln. Dasselbe Thema ist auch später öfters von deutschen Malern behandelt: von Martin Schongauer ist eine Maria im Rosenhag im Münster zu Colmar; und Maria mit dem Kinde auf dem Schooss in einem Gartenzwinger sitzend von dem Meister der Lyversbergischen Pas-

Fortschritt aber macht zu dieser Zeit die Landschaftsmalerei in den Niederlanden: schon sehr ausgebildet erscheint die Landschaft in den holländischen Miniaturen einer Pariser Handschrift der Apocalypse aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts [1]; — epochemachend ist das Beispiel und der Einfluss der Brüder van Eyck. Sehr deutlich lässt sich hier der Uebergang erkennen. Früher ist der Grund der Gemälde golden (wodurch die heiligen Personen irdischer Umgebung, selbst den Bedingungen der Räumlichkeit entrückt, in höherem Glanz erscheinen) oder schachbrettartig, — wie beides in den Miniaturen eines Breviarium aus Zweifalten [2] aus dem 13. Jahrhundert, sowie in den eben genannten französischen Miniaturen vom J. 1316 und das letztere Muster in einem Gebetbuch des Herzogs Johann von Berry aus dem Ende des 14. Jahrhunderts sich findet [3]. So enthält noch ein Werk der Brüder van Eyck, die Miniaturen in dem Brevier des Herzogs von Bedford vom J. 1424 in der Nationalbibliothek zu Paris, häufig goldene oder schachbrettartige Gründe; andererseits ist dort auch die Räumlichkeit mit vielen Einzelheiten ausgebildet, Hintergründe

sion, desgleichen aus der Schule von Köln gegen Ende des 15. Jahrhunderts, in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1235. 1230.

[1] Waagen a. a. O. S. 341.

[2] In der K. Bibliothek zu Stuttgart, Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. II. S. 193. Schon in einer Handschr. der Apocal. zu Cambridge aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh. kommt ausser goldenen u. a. Gründen einmal ein Schachbrettgrund vor, Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 535.

[3] Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 304. 338. Dagegen sind in den niederländischen Malereien einer pariser Handschrift mit Reisebeschreibungen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den Gründen sowohl das Gold als die schachbrettartigen Muster ganz verschwunden und an deren Stelle eine blaue Luft und einförmige, saftgrüne Bäume getreten; ebendas. S. 333,

mit Bergen, Gewässern, Ortschaften, dem klaren Himmel, welche eine ebenso reiche, als heitere Naturanschauung zeigen [1]). Diese waltet dann zumal in ihren grösseren Gemälden: namentlich bei dem Genter Altarwerk, vollendet im J. 1432, in den fünf Bildern der untern Reihe, deren Mitte in einer reichen Landschaft das makellose Lamm einnimmt, zu dessen Verehrung die Streiter Christi und gerechten Richter, sowie die Einsiedler und Pilger in felsichter, baumreicher Landschaft heranziehen [2]); vor allem aber in einem Gemälde des Jan van Eyck um 1436 im Louvre, in welchem die von einem Engel gekrönte Maria mit dem Kinde auf dem Schooss dargestellt ist und durch drei Bogen die Aussicht auf eine reiche Landschaft mit einem Fluss und fernen Schneebergen sich eröffnet [3]). — Von diesen Meistern aus hat dann das Princip, die biblischen und kirchlichen Scenen mit landschaftlichen Hintergründen auszustatten, sich weiter verbreitet, wie dies noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Frankreich sich zeigt in einem Gemälde des Nicolas Pion, welches den todten Christus zwischen den Seinigen darstellt [4]); und in Italien mit besonderer Meisterschaft in den Frescogemälden aus der Geschichte des Benedictus im Klosterhof von S. Severino

1) Ebendas. S. 354. Hingegen noch auf der Uebergangsstufe zu der Kunstweise der van Eyck stehen die Miniaturen in dem Missale des Herzogs von Bedford, verfertigt zwischen 1423—1431, in Oak-Hill bei Liverpool, in denen die Hintergründe meist golden oder schachbrettartig sind: wo aber landschaftliche Gründe vorkommen, sind sie noch wenig ausgebildet, Berge und Bäume von conventionellen Formen. Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 384.

2) Diese vier Seitenflügel bekanntlich eine Hauptzierde der K. Gemäldegallerie zu Berlin, n. 512. 513. 516. 517.

3) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 538.

4) Kugler a. a. O. Th. II. S. 146.

zu Neapel, einem Werk des Antonio di Zingaro [1]), so wie bei Fra Filippo Lippi zu Florenz [2]). In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber kommt diese Anordnung dort zu allgemeiner Geltung zunächst bei den Florentinern [3]) (denen die berühmte Altartafel des Hugo van der Goes in S. Maria novella zum Vorbild diente) [4]); namentlich bildete Benozzo Gozzoli in den alttestamentlichen Malereien an der Nordwand des Campo santo zu Pisa (1469—85) reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reichbebauten Flussthälern, mit scharf und kühn bezeichneten Felsen und belebte diese Landschaften aufs anmuthigste mit Thieren aller Art [5]); ferner in der venetianischen Schule durch Antonello da Messina [6]) und

[1]) Abbildung zweier dieser Gemälde in der Ramhouxschen Sammlung zu Düsseldorf (n. 69. 70.); vergl. das Verzeichniss derselben (von Mosler) S. 7. Das Ganze ist mit Erläuterungen herausgegeben von Stan. d'Aloe Pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli. Napol. 1846. 4°. mit 17 Kupfertafeln.

[2]) Von ihm ist eine Madonna nebst dem Kinde und dem kleinen Johannes mit einer zierlichen Landschaft, in welche man hinten durch eine Bogenhalle hinaussieht, in S. Spirito zu Florenz; und Maria, das Christkind verehrend, im Hintergrund eine felsichte Landschaft mit einem dichten Walde, durch welchen ein Gebirgswasser strömt, in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 69.

[3]) Von ihnen sind biblische oder kirchliche Gemälde mit landschaftlichen Gründen in der K. Gemäldegallerie zu Berlin: von Cosimo Roselli n. 63. 71., von Andrea del Castagno n. 1055. 1139., von Antonio Pollajuolo n. 1128., von Sandro Botticelli n. 1117., von Filippino Lippi n. 1134.

[4]) Rumohr Italien. Forschungen Th. II. S. 263.

[5]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 408.

[6]) Von ihm ist eine Maria, welche das auf einer steinernen Brüstung stehende Kind hält, im Hintergrund Landschaft, in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 13.

andere Meister [1]). Auch in Deutschland erhellt der Einfluss des van Eyck'schen Princips bei einem Nachfolger Stephan's, von dem ein Tafelgemälde aus der Legende der h. Ursula in der Kirche gleiches Namens zu Köln sich befindet [2]). Doch bleibt der Goldgrund hier länger vorwaltend. Den Uebergang bemerkt man in den Gemälden von dem Meister der Lyversbergischen Passion, welche noch ganz auf Goldgrund gemalt ist; wogegen sein grosses Altarwerk zu Linz vom J. 1463 zwar in den Mittelbildern und den Innenseiten der Flügel ebenfalls Goldgrund, in den Aussenseiten der letzteren aber landschaftliche Gründe zeigt. Ein ähnlicher Unterschied der Gründe ist angewandt in dem Altarwerk des Michael Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau vom J. 1479. Seit dieser Zeit zeigen aber auch die Hauptbilder in den verschiedenen deutschen Schulen landschaftliche Hintergründe [3]).

[1]) Namentlich in folgenden Gemälden: von Bartol. Vivarini: Maria hält das auf einer Brüstung stehende Kind vor sich, die Ausgiessung des h. Geistes und der h. Georg (vom J. 1485), in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1177. 1143. 1160; von Giov. Bellini: Maria hält das auf einer Brüstung stehende Kind vor sich, und Christus segnend, ebendas. n. 11. 3., und die Verklärung Christi im Museum zu Neapel; von Conegliano: Maria mit dem Kinde auf dem Thron, welches gegen Johannes den T. sich wendet, im Louvre; von Carlo Crivelli: Christus von Maria und Johannes betrauert und bestattet, in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1173.

[2]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 253.

[3]) Wie eine Verkündigung aus der Schule von Köln in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 1199; eine Kreuzigung in der Weise des Friedrich Herlen vom J. 1477 im Dom zu Augsburg; eine Kreuzabnahme aus der Schule von Calcar in der Morizkapelle zu Nürnberg; endlich die Verklärung nebst andern Wundern Christi von dem ältern Holbein vom J. 1502 in der Gallerie zu Augsburg.

Derselbe Entwickelungsgang lässt sich in der Ausschmückung der Ränder der Miniaturgemälde erkennen. Während früher dieselben mit goldenen Knöpfchen und Blättchen verziert wurden, traten im Lauf des 15. Jahrhunderts an deren Stelle naturwahre Blumen, Blätter und Früchte: den Uebergang machen wiederum die Brüder van Eyck, namentlich durch die Malereien in dem genannten Breviarium des Herzogs von Bedford vom J. 1424, in welchem beiderlei Verzierungen die Ränder so wie die Zwischenräume der Bilder einnehmen [1]); wogegen zu Ende des Jahrhunderts in dem Gebetbuch der Anna von Bretagne ausschliesslich in der letztern Art theils Pflanzen, Blumen, Früchte, besonders Zweiglein mit Kirschen von vortrefflicher Ausführung, theils Eidechsen, Schildkröten oder Insekten die Ränder schmücken [2]).

2. Wie tief dieser Umschwung begründet ist, geht daraus hervor, dass, der landschaftlichen Entwickelungsreihe parallel, auch in den Werken der historischen Kunst eine ähnliche Umwandlung sich zu erkennen giebt. So viele Jahrhunderte hatte dieselbe die alten Typen und strengen Formen bewahrt, — wie einst die griechische Kunst, gebunden durch religiöse Scheu, nach uraltem festem Gepräge ihre Götterbilder geformt hatte [3]). Aber wie

[1]) Waagen a. a. O. S. 357. Ebenso in einem nahe gleichzeitigen Psalterium in der Heidelberger Bibliothek (Schr. 9 e.), s. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 384.

[2]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 378. 382 f. Ebenso in einem Gebetbuch aus derselben Zeit in der Biblioth. des Arsenals, ebendas. S. 390.

[3]) Nach dem alterthümlichen Grundsatz, der in dem Ausspruch römischer Haruspices enthalten ist: nolle deos mutari veterem formam, bei Tacit. Hist. IV, 53. Vergl. Thiersch Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 2. A. S. 61. 92. 223.

diese seit dem 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, die Steifheit der Glieder und die Starrheit der Gesichtszüge lösend, die Wahrheit naturgemässer Kunstschöpfungen erzielte — bis dahin, dass in den Göttergestalten selbst individuelle Vorbilder nachgeahmt wurden [1]; so trat für die christliche Kunst im 13. Jahrhundert mit Aufgebung des symbolischen Standpunkts und des typischen Charakters ihrer Bilder die Richtung auf natürlichen Ausdruck ein [2], es traten an die Stelle heiliger und göttlicher Charaktere menschliche Handlungen und Affekte, zu deren Darstellung vornehmlich Giotto [3] und ihm nachfolgend Taddeo Gaddi die Malerei hinübergeleitet hat, — während Stefano, Schüler des Giotto, in Nachahmung der natürlichen Erscheinung es dahin brachte, dass er den Beinamen der Affe der Natur erhielt [4]. So wurde aus dem Christuskinde, welches bis dahin in übermenschlicher Würde, segnend, mit der Weltkugel in der Hand dargestellt war, ein natürlicher Knabe, kindlich spielend, mit einem Apfel oder einem Vogel in der Hand, und aus dem ehrfurchtsvollen Verhältnisse der Jungfrau zu dem Sohne Gottes das zärtliche Verhältniss einer Mutter zu ihrem Kinde [5]. Dazu kommt die individuelle Durch-

[1] Wie Praxiteles die Cnidische Venus in Gestalt der Kratina bildete, nach Clem. Al. Cohort. ad gent. c. 4. p. 47. ed. Pott. (O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 127. A. 6. S. 125); daher Gregor. Naz. Carm. de virtute v. 861. Opp. T. II. p. 458. den alten Künstlern vorwirft, dass sie die Aphrodite ihren Hetären nachbildeten.

[2] Mit dem Unterschied, dass die mittelalterliche Kunst zuerst dem Gesicht, die griechische Kunst aber zuerst dem übrigen Körper naturgemässeren Ausdruck gab; vergl. Thiersch a. a. O. S. 241 Anm.

[3] Rumohr Italien. Forschungen Th. II. S. 56. 213 f.

[4] Vasari Leben der Maler Th. I. S 195.

[5] Didron Annal. archéol. Vol. I. p. 218 sq. 220. 222.

bildung der profanen, dann auch der heiligen Personen, selbst bis ins Portraitartige, deren sich zuerst d'Avanzo von Verona um 1377 mächtig erweiset, — doch ohne schon Nachfolge zu finden. Zuerst bei den Niederländern tritt dieses Interesse nachhaltig hervor [1]). Wiederum sind es die Brüder van Eyck, welche die Epoche bezeichnen: in ihren Miniaturen zu dem vorhin erwähnten Breviarium vom J. 1424 haben Maria und die Apostel individuelle Züge [2]); und in der Anbetung der h. drei Könige von Rogier von Brügge, dem bedeutendsten Schüler der van Eycks, in der Pinakothek zu München ist der älteste der Könige das Bildniss Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, und statt des Mohrenkönigs Karl der Kühne abgebildet [3]). In dem ebendaselbst befindlichen Gemälde desselben Meisters: der h. Lucas, die Madonna malend, meinte man habe Jan van Eyck (dem man es früher zuschrieb) dem h. Lucus die Züge seines Bruders Hubert so wie der h. Jungfrau die Züge seiner Schwester Margaretha geliehen [4]). In Folge ihres Einflusses aber zeigt

1) In einer holländ. Hdschr. der Apocal. aus dem Anfang des 15. Jahrh. in der Nationalbibl. zu Paris erscheint Johannes in derber Individualität, welche bei allen profanen Personen durchgängig sehr ausgebildet ist, Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 341.

2) Ebendas. S. 356.

3) Schorn im Kunstblatt 1820 No. 57. S. 227.

4) Schorn a. a. O. No. 58. S. 232. und Waagen Ueber H. u. J. van Eyck S. 210. — So hat in der That um d. J. 1459 Fra Filippo Lippi die Madonna, die er für die Nonnen von S. Margherita in Prato verfertigte (jetzt in Paris), nach der Lucretia Buti gemalt, welche er demnächst aus diesem Kloster entführte; Vasari Leben der Maler Th. II. Abth. 2. S. 10 f. Dem Cardinal Albrecht, Kurfürsten von Mainz, wird sogar vorgeworfen (von Luther, 1539), er habe die Bilder der h. Jungfrau nach seinen Maitressen malen und zur Verehrung in Kirchen aufstellen

sich in den niederländischen Miniaturen einer pariser Handschrift mit der Legende der h. Catharina vom J. 1457 die schärfste Individualisirung und ein so feines als edles Naturgefühl [1]. — Ein Zeichen eben dieser Richtung auf Nachbildung der Wirklichkeit ist es auch, dass ebenfalls seit dem 13. Jahrhundert die Anwendung des Zeitcostüms allgemeiner, und dasselbe auch den heiligen Personen, nicht allein den Aposteln, sondern auch der Maria, Christus und Gott Vater gegeben wird [2]; so wie dass in die Darstellung heiliger Geschichten Züge aus dem Leben genommen eingemischt werden [3].

lassen, s. Merkel Die Miniaturen u. Manuscripte der K. Hofbibl. in Aschaffenburg S. 5. — Auf das Portraitiren der h. Jungfrau von Seiten neuerer Maler, namentlich dass Carlo Maratta das Vorbild dazu von seiner Frau nahm, macht auch Lessing aufmerksam in s. W. von Lachm. Th. XI. S. 131.

1) Waagen a. a. O. S. 359. In französischen Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (wie ebendas. S. 375 bemerkt wird) haben bisweilen selbst heilige Personen etwas National-Französisches und im Gegensatz italienischer, hoher Bedeutsamkeit oder niederländischer Treuherzigkeit, einen feinen Weltsinn.

2) Schon in dem Fragment einer Bibel aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Nationalbibl. zu Paris (Ms. lat. n. 252) sind einige Apostel im Zeitcostüm, Jacobus als Bischof vorgestellt; in einem Psalterium gegen 1300 (Suppl. lat. n. 636) erscheint Abraham, welcher die Könige tödtet, als ein gewaltiger Ritter im Kettenpanzer: beides sind französische Miniaturen. Ebenso sind in einer italienischen Handschr., einem Psalter aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (ebendas. Suppl. franç. n. 1132 bis) David, Goliath und die Krieger des Abraham im Costüm der Zeit vorgestellt. Waagen a. a. O. S. 284. 302. 313. Vergl. Langlois Essai sur la calligraphie des manuscr. du moyen-âge p. 45 sq.

3) Solches findet sich schon in der eben erwähnten italienischen Handschr. bei der Verkündigung der Hirten, dem Kindermord. Dann zumal bei Giotto: unter seinen Malereien in der Kapelle

Es liegt in der Natur der Sache, dass dieses Interesse für Naturwahrheit sowohl auf dem historischen als auf dem landschaftlichen Kunstgebiet lange Zeit nur als ein *Suchen* sich kund geben konnte, ohne dass ein befriedigender Erfolg ihm entsprochen hätte. Denn dazu bedurfte es eines anhaltenden und eindringenden Studium der Natur, — wie später Ludolf Backhuysen sich mit Lebensgefahr auf die hohe See fahren liess, um die Bewegung der empörten Wogen zu beobachten. Es bedurfte dazu auch anderer Mittel, als über welche die mittelalterliche so wie die antike Kunst zu verfügen hatte, nehmlich der Linien- und Luft-Perspective. Hiedurch wurde der neuern Malerei (während die antike Kunst die Gegenstände nach dem Gesetz der Sculptur neben einander ordnet, also eine Aufstellung nur in der Breite hat) auch die Tiefe des Bildes eröffnet, so dass sie über die Ferne wie über die Nähe verfügen und nach allen drei Dimensionen des Raumes einen treuen Spiegel der Natur geben konnte. Diese Methoden aber, deren Anfänge der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (namentlich dem d'Avanzo von Verona) angehören, gelangen zu vollkommener Ausbildung erst im Lauf des 15. Jahrhunderts.

3. Doch hatte die Landschaftsmalerei von dieser Zeit an, von der Stufe, auf welche sie durch die Brüder van Eyck gehoben war, noch einen weiten Weg vor sich bis zu ihrer Vollendung. Zunächst sind es die landschaftlichen Hintergründe, welche wie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so auch von den Meistern des

Madonna dell' Arena zu Padua nach 1303 ist in dem Bilde der betenden h. Anna eine spinnende Magd in der Nebenkammer angebracht. Desgleichen in den vorhin (S. 25.) genannten französischen Miniaturen zum Leben des h. Dionysius vom J. 1316, wo Städte als Localität angegeben sind und dabei allerlei Episoden, z. B. ein Schmidt, eine Frau mit ihrem Arzt, eine Schiffsmühle,

16. Jahrhunderts weiter ausgebildet werden: zu Florenz von Leonardo da Vinci [1]) und Andrea del Sarto, so wie zu Venedig in hochpoetischer Weise von Giorgione und Tizian [2]). Durch Erweiterung der Hintergründe aber fand man den Uebergang zu einer selbständigen Landschaftsmalerei. Derselbe deutet sich schon im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts bei einem niederländischen Künstler Joachim Patenier an, in dessen Gemälde, die Berufung des Matthäus, nur im Hintergrund ein Blick auf die Landschaft sich eröffnet [3]); wogegen sie in einem andern Gemälde dieses Meisters sich weit ausbreitet und die biblischen Scenen — im Vorgrunde Maria mit dem Kinde auf der Flucht begriffen und in den Gassen eines fernen Dörfchen der bethlehemitische Kindermord — mehr als Staffage erscheinen lässt [4]). Zu einer nachhaltigen Entscheidung und Befriedigung aber kommt diese Richtung erst gegen das Ende des Jahrhunderts. Da tritt Annibale Caracci mit einigen Gemälden auf, in denen der biblische und der landschaftliche Inhalt sich ungefähr

[1]) Nach seiner Composition ist im Louvre: das Christuskind den kleinen Johannes segnend, wobei ein Engel und Maria, im Hintergrund eine Höhle mit Ausblick in eine Landschaft mit phantastischen Felsen, s. Waagen a. a. O. S. 426.

[2]) Von dem erstern ist Maria mit dem Kinde auf dem Schooss, umher Joseph, Catharina und Sebastian, im Hintergrund eine leuchtende Landschaft; von dem letztern das Christuskind auf den Armen der Catharina, dabei Maria und Joseph, mit einer herrlichen, poetischen Landschaft: beide im Louvre, s. Waagen a. a. O. S. 460. 463.

[3]) In der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 609.

[4]) Ebendas. n. 608; Kugler Beschreib. der Gemäldegallerie des K. Mus. zu Berlin S. 191. Ebenso in dem Gemälde des Heri de Bles: Hubertus in einer Landschaft (ebendas. n. 620.); wogegen sie in dessen Adam und Eva im Paradiese (ebendas. n. 661.) verhältnissmässig zurücktritt.

das Gleichgewicht halten [1]); während sein etwas jüngerer Zeitgenosse Johann Breughel (Sammtbreughel) die christliche Historie dem landschaftlichen Element durchaus untergeordnet [2]). So haben auch noch die grossen Meister der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert hin und wieder biblische (so wie häufiger mythologische) Scenen als Staffage aufgenommen, namentlich Claude Lorrain [3]), — doch ohne dass ihre Werke solcher Vorstellungen als Ergänzung bedurft hätten; sie haben vielmehr die Landschaftsmalerei von der Stufe nur gelegentlicher und abhängiger Darstellung endlich zu dem Range eines selbständigen Kunstzweiges erhoben (vergl. Th. I. S. 339 f.).

4. Sehen wir von diesem Höhepunkt auf die frühere christliche Kunst und ihre Auffassung der Natur bis zum 13. Jahrhundert zurück; so springt sofort der Gegensatz in die Augen, dass früher eine *Repräsentation* der Naturerscheinungen, seit jener Epoche aber die *Naturwahrheit* selbst erstrebt wurde [4]). Während nach antiker Art durch (mythologische) Personen die *wirkenden Kräfte* der Natur vorgestellt werden sollten, wurden dieselben jetzt durch die *Wirkungen* zur Anschauung gebracht. Statt der Tellus und Thalassa (der Erd- und Meergöttin),

[1]) Predigt des Johannes in der Wüste, Heilige Familie in Aegypten und Steinigung des Stephanus: alle drei im Louvre; Waagen a. a. O. S. 489.

[2]) Wie bei Adam und Eva im Paradiese und Hubertus in einer waldigen Landschaft, beide in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 742. 765.

[3]) Samuel salbt den David, und die h. Paulina im Begriff in ein Boot zu steigen, beide im Louvre; Waagen a. a. O. S. 529 f.

[4]) Dieser Gegensatz ist zuerst von Tölken (gegen Lessing) entwickelt in der vorhin (S. 3.) angeführten Abhandlung Ueber das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie, s. bes. S. 14. 19. 26. und neuerdings hervorgehoben von Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 348.

über denen der Sonnengott aufgeht, sieht man in einem Gemälde des N. Berchem [1]), wie die Morgensonne die aus dem Wasser gegen hohe Felsen aufsteigenden Dünste färbt, — oder wie sie auf das grössere Wogen wälzende Meer und die Massen der Gebäude, welche das Ufer schmücken, wirkt, und ein frischer Morgenwind die Wellen kräuselt und die Bäume bewegt, in zwei Gemälden des Claude Lorrain [2]). Statt des persönlichen Ungewitters malte man die gewitterschwangere Luft und das von Sturm gepeitschte Meer.

Allein innerhalb dieses künstlerischen Strebens nach Naturwahrheit giebt es selbst noch einen Gegensatz, da der Künstler entweder nur eine einzelne Erscheinung in einem einzelnen Moment nachahmen oder den geistigen Gehalt der Naturerscheinung wiedergeben will: im erstern Fall geht der Weg von der Natur zu dem Bilde derselben als einem mehr mechanischen Produkt nur durch das Auge und die Hand, im andern Falle aber vor allem durch Geist und Gemüth des Künstlers: — wie beide Wege im Resultat auseinandergehen, erhellt an dem Unterschied zwischen einem Daguerreotypbilde, welches selbst nur durch einen Naturprocess entsteht, daher freilich an treuer Nachahmung der Wirklichkeit unübertrefflich ist, und einem wirklichen Kunstwerk. Obwohl auch für das letztere eine hinlängliche Weite besteht, da der Künstler der Summe der wirklichen Erscheinungen gegenüber entweder mehr empfänglich oder mehr schöpferisch sich verhalten kann. Aber der Weg zu dieser künstlerisch verklärten Darstellung der Natur ging durch jene Nachahmung gemeiner Wirklichkeit hindurch, die man erst in seiner Ge-

[1]) Im Besitz des Lord Ashburton, Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 93.

[2]) Beide in der brittischen Nationalgallerie, Waagen a. a. O. Th. I. S. 211. 210.

walt haben musste, bevor man sie als Träger von Ideen frei verwenden konnte. Diesen Unterschied aber auf das Verhältniss zu den Personificationen der Natur angewandt, ergiebt sich, dass zwar der schärfste Gegensatz zwischen diesen Personificationen und jener nüchternen Nachahmung der Wirklichkeit besteht, — bei einer wahrhaft künstlerischen Behandlung der Landschaft aber dieser Gegensatz zwischen der antiken, im Mittelalter fortgesetzten und der modernen Kunstweise einer höhern Einheit Raum lässt.

Denn wenn die antike Darstellung der Natur nach mythologischen Motiven die Beseelung derselben zur Voraussetzung hat; so fehlt doch eine seelenvolle Auffassung der Natur gewiss nicht den Landschaftsgemälden der neuern Kunst, welche jene willkürlichen Personificationen verschmähen. Oder wenn daselbst noch eine Staffage mythischer Figuren angewendet ist; so lehrt auch ein flüchtiger Vergleich, wo mehr Geist und Leben ist, in dieser Landschaft oder in den mythischen Gebilden, welche sie umschliesst. Wie sehr auch die alterthümliche Vertretung der Natur durch Göttergestalten dieselbe als sinnig und charaktervoll erscheinen lässt; so zeigt sich doch die Naturwahrheit, welche die neuere Kunst erfasst hat, gerade darin, dass sie in den Sinn der Naturerscheinungen nach ihrem verschiedenen Charakter eingedrungen ist. Das Mittel dazu liegt auf dem Wege, den Giotto eröffnet hatte. Denn wie es als die Neuerung und das wesentliche Verdienst desselben bezeichnet wird [1]), dass er statt der Darstellung von Handlungen, worauf bis dahin die Kunst sich beschränkt hatte, es unternahm, auch den *Gedanken* bildlich zu erfassen und die Ereignisse des täglichen Lebens zur anschaulichen Bezeichnung von Begriffen verwendete; so lag es auf demselben Wege, den Ge-

[1]) E. Förster Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 148 f.

danken, der in der Naturerscheinung sich offenbart, durch deren Bild vor Augen zu stellen, — wozu nach dem Vorgang des Alterthums die Darstellung der Monate schon früher Gelegenheit gegeben hatte. Noch mehr, es entstand die Aufgabe, das *Gefühl*, das in der Natur ausgesprochen ist, in den Rahmen des Bildes zu fassen, — deren Stellung und Lösung durch die grossen Meister des 17. Jahrhunderts der Landschaftsmalerei ihre Weihe und Vollendung gegeben hat. Also ist die Naturwahrheit, welche der neuern Kunst eigenthümlich ist, zugleich gefühlvoll und gedankenvoll. Ein Beispiel geben zwei grosse Bilder von Claude Lorrain [1]), der Morgen und der Abend, das erstere mit einem Seehafen (und mit der Landung des Aeneas in Latium staffirt), das andere mit antiken Ruinen und einer Wasserleitung: worin die morgenliche Frische der Natur auf die Anfänge, — die sinkende Sonne, deren Strahlen nur noch die Ueberreste vergangener Herrlichkeit vergolden, auf den Untergang des römischen Weltreichs bezogen wird. Die Aufgaben aber, welche aus einer solchen Auffassung der Natur hervorgingen, waren so mannichfaltig und charakteristisch verschieden, dass man sich in sie theilte, indem die Einen, wie Claude Lorrain, mehr die Heiterkeit und Ruhe der Natur, die Andern mehr den Aufruhr der Elemente schilderten, wie Caspar Poussin [2]) und Peter de Molyn, der davon den Beinamen Tempesta erhalten hat.

Hieraus folgt, wenn die moderne Malerei im Gegensatz gegen die antike und mittelalterliche Kunst so aufgefasst wird, als ob sie an die Stelle der *poetischen Behandlung* der Natur die Naturwahrheit gesetzt habe, dass doch diese als Princip der neuern Kunst keineswegs die

[1]) In der Sammlung des Grafen Radnor, Waagen a. a. O. Th. II. S. 267.

[2]) Vergl. Waagen a. a. O. Th. I. S. 213.

Poesie ausschliesst. Im Gegentheil, wenn die ältere Kunst in Durchführung mythologischer Motive den *Eingebungen der Dichter* folgt; so sind die neuern Meister der Landschaftsmalerei *selbst Dichter:* sie haben was durch Aufgeben des Mythus an Poesie verloren gegangen sein möchte, anderweit reichlich wieder eingebracht, sei es durch Unmittelbarkeit und schöpferische Kraft der Vorstellung, oder durch Tiefe und Wahrheit des Gefühls, welche aus ihren Werken spricht. So viele Gemälde der grossen Landschaftsmaler erwecken das idyllische Gefühl der Stille und Ruhe, des ländlichen Friedens, der frischen Kühle eines schönen Morgens, die Stimmung der Waldeinsamkeit, das sehnsüchtige Gefühl der Ferne oder das melancholische Gefühl der Vergänglichkeit. In andern ist die Poesie der Schilderung: in einem Gemälde von Willem van de Velde dem jüngeren [1]) ist eine Küste mit einer hochgehenden See dargestellt, über welche eine dunkle Wolke tief herabhängend ihren schwarzen Schatten wirft, welche an das Homerische „und vom Himmel herab sank Nacht“ erinnert. — Umgekehrt machen manche Gedichte den Eindruck von Gemälden, wie in der Genofeva von Tieck:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunkeln Weiden sprossen,
Wünsch' ich einst mein Grab zu sehn.

Und wie es im Faust heisst:

Doch ist es jedem eingeboren,
Dass sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimath strebt.

[1]) In Sir Robert Peel's Sammlung, ebendas. S. 299.

So geht der Maler mit dem Dichter Hand in Hand, indem beide auf die poetischen Laute der Natur zu horchen und ihr noch beredteres Schweigen zu deuten haben. — Und das Resultat wird sein, dass die Naturwahrheit der modernen Kunst zwar die *dramatische* Auffassung der Natur mittelst mythologischer Motive ausschliesst, um so mehr aber eine *epische* und *lyrische* Behandlung derselben fordert.

Das gilt natürlich zumal von der Malerei, obwohl auch in ihr der Gegensatz keineswegs in der Strenge durchgeführt ist, dass sie nicht namentlich die Personificationen von Städten und insbesondere Flussgötter zugelassen hätte, deren Darstellung gerade seit Anfang des 16. Jahrhunderts sehr häufig ist. Dagegen ist die Sculptur bei ihren beschränkteren Mitteln weit mehr veranlasst, der antiken Motive sich zu bedienen, — wie auch häufig bis auf unsere Tage in Statuen, Reliefs und Medaillen geschehen ist.

5. Eintheilung nach den Gegenständen.

Wir wenden uns nun, nachdem wir das Wesen, den Entwickelungsgang und die Grenzen der physisch-mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst festzustellen versucht haben, zu der Geschichte der Vorstellungen selbst, — wobei wieder, wie im ersten Theil, die Eintheilung nach den Gegenständen zum Grunde gelegt werden soll.

Diese Vorstellungen ordnen sich am natürlichsten in vier Gruppen. Es sind nehmlich entweder räumliche oder zeitliche Erscheinungen, welche durch Personen repräsentirt werden. Kunstvorstellungen der letztern Art sind die personificirten Jahres- und Tageszeiten. Hingegen die räumlichen Vorstellungen betreffen entweder die Welt

d. h. das Universum, als Schauplatz der Thaten Gottes oder die Erde, als Schauplatz der heiligen Geschichte, — und zwar die Welt nach ihren drei Theilen Himmel, Erde und Abgrund, und nach ihren vier Elementen Feuer, Luft, Wasser, Erde: insbesondere am Himmel Sonne und Mond, demnächst die Planeten sowie die Fixsterne. Für die Erde aber sind zu unterscheiden die Erscheinungen auf ihrer Oberfläche und in ihrer Atmosphäre: von den letztern sind vornehmlich die Winde personificirt, woran sich hier nach der im alten Testament begründeten mittelalterlichen Auffassung die Himmelsgegenden anschliessen, obwohl dieselben nach naturwissenschaftlicher Anordnung zu der astronomischen Gruppe gehören würden, da sie aus der Durchschneidung des Horizonts mit dem Meridian entstehen; — auf der andern Seite stehen Berge und Flüsse, woran sich schicklich Stadt und Land anreihen, als Erscheinungen, die zwar nicht rein dem Naturgebiet angehören, sondern durch menschliche Thätigkeit bedingt sind, ebendeshalb aber an den Schluss des Abschnitts gestellt werden: da machen sie den Uebergang zu den ethischen Personificationen.

Die Folge aber dieser Gruppen wird die sein, dass zuerst die astronomischen, dann die chronologischen, ferner die meteorologischen, endlich die geologischen Vorstellungen in Erwägung kommen.

§. 45. Himmel, Erde und die Elemente.

Die Personification des Himmels kommt im christlichen Alterthum nur einmal in einem Sarkophagrelief vor; mehrmals die der Erde auf Sarkophagen, in einem Elfenbeinschnitzwerk in einem Silberrelief und auf Münzen. Aus der Zeit der Vollendung der neuern Kunst sind nur einige Entwürfe dieser Vorstellungen zu bemerken. —

Aber häufig erscheinen beide in der mittlern Zeit vom 9. bis zum 13. Jahrhundert sowohl in Elfenbeinschnitzwerken als in Miniaturen. Und zwar ist dort theils die Erde allein oder mit dem Meere zu sehen, theils Himmel und Erde oder Himmel, Erde, Meer: einigemal kommen auch noch Sol und Luna hinzu.

Vornehmlich ist es die Person Christi, welche jene Figuren umgeben. In den Sarkophagreliefs dienen sie ihm als Schemel, während er selbst lehrend und segnend vorgestellt ist. Sonst erscheinen sie als Zeugen seiner Werke, einmal von Staunen und Schrecken überwältigt, meist der Betrachtung hingegeben: so begleiten sie ihn in allen Epochen seines Lebens. Denn mit solcher Umgebung ist Christus vorgestellt in der Herrlichkeit, die er am Anfang hatte, ferner seine Geburt, seine Taufe, beide nur einmal in griechischen Gemälden, dagegen häufig seine Kreuzigung, zum Theil mit reicher und dramatischer Ausstattung, endlich Christus in seiner Erhöhung und derselbe als Weltrichter. An die erstgenannte Vorstellung schliesst sich das Bild der Schöpfung sei es durch den Sohn Gottes oder durch Gott Vater, wobei man theils die Figuren der Erde und des Meeres erblickt, theils die aller vier Elemente, deren Darstellung noch besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Diese Bildwerke wollen wir nun nach der Folge der drei Perioden näher in Betracht ziehen.

1. Im christlichen Alterthum.

a. Der Himmel.

Der Himmel in persönlicher Existenz aufgefasst hat in der heidnischen Mythologie wenig Selbständigkeit erlangt. Dem Homer noch fremd, erscheint der Gott Uranus zuerst in der Theogonie des Hesiod nächst der Gäa als

die höchste weltbildende Potenz; jedoch nur in der Ordnung des kosmogonischen Systems: sonst tritt er gegen die jüngern Göttergeschlechter zurück. Einen Cultus hat er nicht erlangt, — ausser in spätester Zeit bei einer Secte jüdischen Ursprungs, den sogenannten Himmelsverehrern (*Coelicolae*), die zuerst in einem Gesetz des Honorius vom J. 408 vorkommen und namentlich in Africa verbreitet waren [1]. Eine Spur derselben findet sich vielleicht [2] in einer Inschrift aus Africa zu Florenz, welche dem Coelus aeternus Dank opfert [3]; doch hat eine andere Inschrift im Capitolinischen Museum, welche gleichfalls dem Coelus aeternus nebst der Terra mater geweiht ist [4], ein ganz heidnisches Gepräge.

So ist auch in der Kunst des Alterthums jener weltbildende Himmelsgott nicht zur Darstellung gekommen; — wohl aber die Personification des Himmels nach seiner räumlichen Bedeutung, vornehmlich das Himmelsgewölbe als Sonnenbahn und Wohnsitz der Götter. Aber der Character dieses Uranus oder Cölus ist künstlerisch nur wenig ausgebildet, wie auch die Darstellung nicht allzu häufig ist. Man hat sie unlängst sogar gänzlich in Abrede gestellt [5]. — Unter diesen Umständen gewinnt ein

[1] Das letztere erhellt aus Augustin. Epist. XLIV. (al. 163.) c. 6. §. 13. Opp. T II. p. 80 f. Vergl. überhaupt Schröckh Kirchengesch. Th. VII. S. 415. Neander Kirchengesch. 2. Aufl. Bd. IV. S. 1313. Anm. 1.

[2] Wie Orelli vermuthet, Inscr. lat. zu n. 1503. T. I. p. 298.

[3] Bei Fabretti Inscr. p. 690, 113. Marini Frat. Arv. p. 23. Morcelli De stilo inscript. lat. Lib. I. Opp. epigr. I. p. 16. Orelli Inscr. lat. n. 1502.

[4] So wie dem Mercurius Menestrator; bei Spon Misc. p. 91, 14. Fleetw. Syllog. p. 3, 3. Fabretti Inscr. p. 690, 114. Murator. Thes. p. 107, 9. Guasco Mus. Capit. n. 2. T. I. p. 6. Orelli Inscr. lat. n. 1503.

[5] K. Fr. Hermann Nocturnus in Gerhard's Archäol. Zeit. Jun. 1847. No. 6. S. 95 f. Dagegen s. O. Jahn Ueber einige

altchristliches Monument mit der persönlichen Darstellung des Himmels (da hier die Erklärung kaum zweifelhaft ist) doppeltes Interesse: es können die beiderseitigen Bildwerke sich gegenseitig erläutern.

Dies ist die Graburne des Junius Bassus vom J. 359 n. Chr., jetzt in den vaticanischen Grotten, welche schon oben (Th. I. S. 21.) ausgezeichnet ist [1]). Auf der Vorderseite, in der Mitte der oberen Reihe sieht man zwischen den Aposteln Petrus und Paulus Christus mit einer Rolle in der Linken auf einem Sessel sitzend: zum Schemel dient ihm ein bärtiger Mann, der, mit halbem Leibe aus dem Boden hervorragend, ein Gewand in Form eines Kreisbogens über seinem Haupte ausgespannt hält. Man ist meist einverstanden darüber, dass durch diese Figur das Himmelsgewölbe vorgestellt ist: namentlich haben Buonarroti, Bottari und fast alle Neueren sich dahin ausgesprochen [2]). Aber etwas weit hergeholt ist die Mei-

Darstell. des Parisurtheils in d. Berichten über die Verhandl. der K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. Phil. Hist. Kl. 1849. S. 63—66.

1) Die ganze Vorderseite ist abgebildet (wie ebendas. nachgewiesen ist) bei Bosio, Aringhi, Bottari, Dionysius, d'Agincourt und Pistolesi; auch bei du Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Sér. I. Pl. II. und bei Guhl u. Caspar Denkm. der Kunst S. 56. Taf. 36. Fig. 8. Eine Abbildung der mittelsten Gruppe der oberen Reihe (auf die es uns hier ankommt) giebt Münter Sinnb. H. II. Taf. X. n. 60. und Didron Iconogr. chrét. p. 256.

2) Buonarroti Vasi di vetro p. 6 sq. Bottari Scult. e pitt. sagre T. I. p. 41. Platner Beschreib. Roms II, 1. S. 228. Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckhardt I. S. 11. 16. (wo nur dieser Sarkophag gemeint sein kann). Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 189. und Disc. sur les types imitat., qui const. l'art du christianisme p. 46. Didron l. c. p. 257. vergl. p. 53. not. 2. Schnaase Gesch. der bildenden Künste Bd. III. S. 75. Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 197. 224. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 85. A. 28. und Ueber einige Darstell. des Parisurtheils (an dem Anm. 5. d. vor. Seite angef. O.) S. 64.

nung der beiden erstern: es werde das Firmament dadurch bezeichnet, wiefern es das Wasser unter der Veste von dem Wasser über der Veste scheidet (1. Mos. 1, 7.), — da nehmlich die Meergottheit bei den Heiden so gebildet werde. Nur Münter [1]) zweifelt an jener Erklärung, weiss jedoch keine andere vorzuschlagen. Eine ganz abweichende Ansicht aber giebt Bellermann [2]), der die Figur für einen Flussgott nimmt, wodurch der Strom des lebendigen Wassers dargestellt werde, welcher von dem Stuhle Gottes und des Lammes ausgeht (nach Offenb. 22, 1.). Allein nicht nur fehlt hier das eigenthümliche Kennzeichen des Flussgottes, mit dem er sonst so häufig auch in der altchristlichen Kunst erscheint (s. unten §. 55.); sondern es ist auch derselben (so weit sie durch Sarkophagreliefs und Wandgemälde in den Katakomben repräsentirt ist) der apocalyptische Gegenstand durchaus fremd.

Vielmehr findet sowohl gerade die Figur des Cölus, wie sie hier gebildet ist, mit halbem Leibe und mit dem bogenförmigen Gewand, als auch die Anordnung derselben zu den Füssen Christi ihre Vorbilder in der antiken Kunst.

Was zuerst den über dem Haupt wallenden Peplos betrifft, wodurch man sich auf die Vorstellung einer Fluss- oder Meergottheit hat leiten lassen; so kommt derselbe ihnen doch keineswegs ausschliesslich, vielmehr auch fast allen andern Göttern zu. So ist mit einem solchen Schleier versehen die Gottheit, welche die wesentlichste Eigenschaft aller Götter begreift, die Aeternitas auf einem Silberdenar der ältern Faustina [3]). Denselben hat Jupiter, dem Heer Trajans erscheinend, auf der Säule

[1]) Münter Sinnb. H. II. S. 85.

[2]) Bellermann Ueber die ältesten christlichen Begräbnissstätten S. 51. A. 1.

[3]) Tölken Ueber die Darstellung der Vorsehung und der Ewigkeit auf röm. Kaisermünzen S. 15. n. 12. Taf. VII, 19.

desselben [1]), Bacchus in einem bacchischen Zuge [2]), Venus im Urtheil des Paris [3]), desgleichen Isis [4]). Auch Ceres und Pluto tragen das über dem Haupt sich wölbende Gewand beim Raube der Proserpina [5]): und bei eben der Gelegenheit, so wie den Wagen der wiederkehrenden Proserpina leitend eine Hore [6]), hier nur als Zeichen des raschen Zuges. — In der Regel aber bezeichnet jenes bogenförmige Gewand die der Natur gebietenden Gottheiten. Insbesondere ist es theils den Gottheiten des Meeres eigen [7]), zumal bei Nereidenzügen auf Sarkophagen; theils den Luft- und Lichtgottheiten: — und so kommt es der Venus noch zwiefach als marina [8]) und

[1]) Bartoli Colonna Trajana Tav. 18. d'Aginc. Pitt. Tav. XIV, 1.

[2]) Auf einer Sarkophagplatte in Rom, Visconti Mus. Pio-Clement. T. V. Pl. VII. Beschreib. Roms II, 2. S. 151. n. 80. Ebenso Bacchus (nicht Venus) von Psychen gezogen auf einem Kameo zu Neapel, Mus. Borbon. Vol. IV. Tav. 39. Gerhard u. Panofka Neapels ant. Bildw. Th. I. S. 407. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 187.

[3]) Relief der Villa Ludovisi, Beschreib. Roms III, 2. S. 581.

[4]) Auf einer Ara in Rom, Visconti Mus. Pio-Clement. T. VII. Pl. XV. Beschreib. Roms II, 2. S. 250.

[5]) Sarkophag zu Florenz, R. Galler. di Firenze Ser. IV. Vol. III. Tav. 152.; desgl. in der Antikensammlung des Lustschlosses Cattajo im Besitz des Herzogs von Modena, Braun Ant. Marmorw. Dec. II. S. 20. Taf. IV.

[6]) Das erstere Relief im Palast Mattei, Beschreib. Roms III, 3. S. 525. u. Anm.; das andere in Wilton-House b. Gerhard Ant. Bildw. S. 400. Taf. 310. vergl. Welcker Akad. Kunstmus. zu Bonn 2. Ausg. S. 112. zu n. 337.

[7]) S. Pitt. d'Ercol. T. V. p. 69. not. 3.

[8]) Venus in einer Muschel, Gem. in Herculanum, Pitt. d'Ercol. T. IV. p. 12. Tav. III. Venus Euplöa auf einem Schiffe stehend (wo der über ihrem Haupt sich wölbende Schleier glücklichen Fahrwind andeutet) auf einer antiken Paste im K. Museum zu Berlin, Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. III. n. 414. S. 135.

als urania [1]) zu. Von den letztern sind es namentlich die Winde [2]) und ganz gewöhnlich die Luna, welche durch den sie kreisförmig umwallenden Schleier von der Diana sich unterscheidet [3]): so sieht man sie auch auf einer merkwürdigen christlichen Lampe, von der weiterhin (§. 47.) die Rede sein wird. Ferner die Nacht [4]), Aurora [5]) — diese drei auf einem Sarkophag mit der Fabel des Endy-

[1]) Auf einer antiken Paste im K. Museum zu Berlin, Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. III. n. 451. S. 139. Venus auf dem Zeichen des Krebses reitend in einem Endymionrelief im Vatican, b. Gerhard Ant. Bildw. S. 285. Taf. 40, 1. Beschreib. Roms II, 2. S. 183. n. 62. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 67. vergl. S. 56. — Ebenso als Andeutung des Himmelsgewölbes ist die Schildkröte Symbol der Venus urania, s. Gerhard Ueber Venusidole in d. Philol. u. histor. Abhdl. der Berl. Akad. Jahrg. 1843. S. 320. Taf. II, 3.

[2]) Einer der Passatwinde auf der farnes. Onyxschaale im Museum zu Neapel, Gerhard u. Panofka Neapels ant. Bildw. Th. I. S. 392. Uhden in den Hist. philos. Abhandl. der Berl. Akad. 1835. S. 497. mit Abbild.

[3]) O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 400, 2. 3. Aufl. S. 648. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 56. Die Luna mit dem sie kreisförmig umwallenden Schleier, der Sichel über dem Haupt und der Fackel in der Linken auf einer Gemme der barberinischen Sammlung bei Causeus Roman. Mus. T. I. Sect. I. Tab. 39., so wie auf einem Amethyst im K. Museum zu Berlin s. Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. III. n. 824. S. 175.

[4]) S. unten §. 52.

[5]) Aurora ein Ross anschirrend auf einer antioch. Münze des L. Verus bei Eckhel Descr. numm. Antioch. Tab. VII, 2. Gerhard Ueber die Lichtgottheiten auf Kunstdenkm. (Phil. u. hist. Abhdl. der Berl. Akad. Jahrg. 1838.) Taf. IV, 7. Aurora auf einem Sarkophag mit der Fabel des Endymion in den vatican. Magazinen, nach Braun Ant. Marmorwerke Dec. I. S. 10. Dieselbe wird vermuthet auf einem Sarkophag mit der prometheischen Menschenbildung im Museum zu Neapel, s. S. 50. Anm. 6.; so wie auf einer etrusk. Todtenkiste im Berliner Museum, s. Panofka in dem Verzeichn. der ant. Bildhauerwerke des K. Mus. in Berlin 1845. S. 49. n. 15.

mion im Capitolinischen Museum [1]) — Phosphorus und Hesperus [2]) und Iris [3]). Auch den Aether hat man in einer weiblichen Figur mit dem bogenförmigen Gewand über dem Haupt zu erkennen geglaubt [4]).

Endlich wird gerade auch der *Cölus* mit dem im Halbkreis sich wölbenden Peplos gebildet, welcher hier die Halbsphäre des Himmelsgewölbes bedeutet: dem entspricht es, dass er nur mit halbem Leibe sichtbar ist. Namentlich auf der Ara im Pio-Clementinischen Museum [5]), auf welcher man unten zur Linken den Augustus sieht, auf einer Quadriga sich erhebend: oben rechts erscheint der Himmel, bereit, den neuen Bewohner des Olymp zu empfangen. Desgleichen auf einem Sarkophag im Museum zu Neapel [6]) mit Darstellung des Prometheus, welchen die elementarischen Gottheiten umgeben: unten zu beiden Seiten erblickt man die Erdgöttin und die Meergöttin, oben neben Jupiter ragt die halbe Figur des Cölus als ein Jüngling, dem zur Seite der Sonnengott emporsteigt. Beidemal nimmt Cölus die höhere Region ein. Dagegen aus dem Boden hervorragend, ebenfalls mit dem halben Leibe, als ein bärtiger Mann neben der

[1]) Mus. Capit. T. IV. Tab. 29. Beschreib. Roms III, 1. S. 244.

[2]) In einem Sarkophagrelief im Klosterhofe von S. Paolo zu Rom, Gerhard Ant. Bildw. S. 283. Taf. 39. vergl. O. Jahn a. a. O.

[3]) Welcker Zeitschr. für die alte Kunst Bd. I. S. 83.

[4]) Auf einem Sarkophag mit dem Fall des Phaeton in Villa Borghese (Beschreib. Rom's III, 3. S. 227 f.), Winckelmann Monum. ined. zu n. XLIII. S. 36. der deutschen Ausg. Wogegen Millin Mythol. Galler. zu Taf. 26. n. 83. S. 17. jene Figur für die Juno nimmt, als Allegorie der Luft.

[5]) Beschreib. Roms II, 2. S. 141. n. 55; zuerst edirt bei Raoul-Rochette Monum. ined. I. p. 391. Pl. LXIX, 1.

[6]) Gerhard u. Panofka Neapels Ant. Bildw. Th. I. S. 55. abgeb. bei Gerhard Ant. Bildw. S. 305. Taf. 61. und bei O. Jahn in den (S. 45. A. 5.) angef. Berichten S. 170. Taf. VIII.

Meergöttin und noch etwas niedriger als sie erscheint er auf dem schon früher (Th. I. S. 75) angeführten Basrelief [1], welches den Sonnengott auf einer Quadriga vorstellt, wie er über Meer und Himmel emporsteigt [2].

Hinsichtlich der Gruppirung aber gehen uns am nächsten an die Darstellungen des *Cölus zu den Füssen Jupiters*, welcher über dem im Halbkreis sich wölbenden Peplos thront, den jener ausgespannt hält [3]. Diese Gruppe sieht man auf einem Sarkophag zu Amalfi [4]) mit

[1]) Nach Visconti Mus. P. Clem. T. IV. zu Pl. XVIII. p. 159. Gerhard dagegen in d. Beschreib. Roms II, 2. S. 205. glaubt in diesem Mann den Neptun zu erkennen. Aber auch Raoul-Rochette l. c. p. 394. erklärt ihn für den Cölus (während er übrigens von dem ganzen Relief, welches er als Fragment einer Sarkophagplatte ansieht, eine neue Erklärung giebt, durch Vergleichung mit dem eben erwähnten Relief aus der Villa Borghese). Ebenso O. Jahn Archäol. Beitr. S. 85. Hingegen K. Fr. Hermann a. a. O. S. 96. nimmt ihn für den Nocturnus. — Dass dieser Uranus sogar tiefer als das Meer steht, ist für den Aufgang des Helios ganz dem Augenschein gemäss, da das *hohe* Meer über den Horizont hervorzuragen scheint.

[2]) Eine Ausnahme würde auf einer Lampe bei Passeri Lucern. fictil. T. I. Not. p. 11. Tab. VII. Millin Mythol. Galler. S. 17. Taf. 89. n. 84*. der Cölus sein in ganzer Figur gebildet, mit dem gewölbten Schleier über dem Haupt, zwischen Sternen und den Köpfen des Sol und der Luna, — wenn er mit Sicherheit dafür erkannt werden könnte. Hier dürfte die Vermuthung Hermann's, der hier ebenfalls den Gott der Nacht vorgestellt findet, am meisten Wahrscheinlichkeit haben.

[3]) Zur Vergleichung bietet ein Relief im Louvre mit dem Triumph des Bacchus als Kindes sich dar, auf welchem man eine Bacchantin und einen Faun sieht in bogenförmiger Wölbung ein Gewand über sich erhebend, worauf Bacchus steht; Bouillon Musée des antiq. T. III. Basrel. Pl. IV.

[4]) Gerhard Ant. Bildw. S. 371. Taf. 118. O. Jahn an dem (oben S. 45. Anm. 5.) angef. O. S. 63. macht darauf aufmerksam, dass diese jetzt für Cölus erklärte Figur schon deshalb nicht für Pluto gelten könne, weil sie mit einer Strahlenkrone geschmückt ist.

dem Besuch des Mars bei der Rhea Sylvia, wo Cölus, gleichwie in dem vorgenannten Relief, aus dem Meere mit halbem Leibe hervorragt, aber die Erdgöttin neben sich hat. Wogegen er in luftiger Region, erhaben über dem personificirten Meer und Land, jedoch auch nur mit halbem Leibe sichtbar vorgestellt ist, wie er dem Jupiter zum Schemel dient, auf einem Sarkophag mit dem Urtheil des Paris in der Villa Medici [1]).

Ganz übereinstimmend, nur in der Composition einfacher, ohne die Zuthat von Erde und Meer, ist die Figur und Anordnung des Cölus auf dem in Rede stehenden christlichen Sarkophag. Wenn aber Christus hier über dem Cölus, das heisst über der Himmelsveste, thronend vorgestellt wird, wie es von Jehova heisst, dass im Himmel sein Thron ist (Ps. 11, 4. 103, 19); so bezeichnet dies sowohl seine Abkunft, dass er vom Himmel gekommen (Joh. 6, 32 ff.), und seine Erhöhung, dass er gen Himmel aufgefahren ist, — als auch seine Macht, dass ihm alle Gewalt gegeben ist im Himmel und auf Erden (Matth. 28, 18).

b. Die Erde.

1. Bestimmter ausgeprägt ist die Persönlichkeit der Erde bei den Alten. Schon bei Homer wird sie als Göttin anerkannt, der Opfer und Gebete geweiht werden [2]). Seit Hesiod ist sie die grosse Mutter, von welcher die Götter und Menschen entsprossen sind [3]). Deutlich spricht dies Pindar aus [4]):

[1]) O. Jahn a. a. O. S. 55 ff. 63. Taf. IV, 1.

[2]) Nägelsbach Homer. Theolog. S. 75.

[3]) Hesiod. Op. et D. v. 108: ὡς ὁμόθεν γεγάασι θεοὶ θνητοί τ᾽ ἄνθρωποι, — wenn auch der Vers dort nicht an der rechten Stelle steht. Vergl. Schömann Des Aeschyl. Gefess. Prometheus S. 111 f.

[4]) Pindar. Nem. VI, 1. 2. Uebers. von Mommsen S. 142. So nimmt auch Schömann die Stelle a. a. O. S. 39. 266. (347).

Der Menschheit und der Götter Geschlecht ist Eins, da uns verlieh'n
Eine Mutter des Lebens Hauch.

So wird sie denn überhaupt als die allhervorbringende und allernährende Göttin gefeiert. Bei Aeschylus [1]) ruft Prometheus sie als Allmutter (*παμμήτωρ*) an; ebenso (*μήτηρ πάντων* und *πάντων γενέτειρα*) heisst sie bei Euripides [2]); — aber allnährend (*παμβῶτις*) wird sie bei Sophokles [3]) genannt. — Sie hatte auch einen alten, weitverbreiteten Cultus in Griechenland. In Delphi soll sie in ältester Zeit (gemeinsam mit dem Neptun) ein Orakel gehabt haben, welches von ihr auf die Themis und von dieser auf den Apollo überging [4]). Zu Olympia stand ein Altar der Erde mit einem alten Orakel derselben [5]). In dem attischen Demos Phlya war ihr unter dem Namen der *grossen Göttin* ein Altar geweiht [6]). Die *Olympische* Gäa hatte ein Heiligthum zu Athen neben dem Tempelgehege des Zeus [7]); ebendaselbst wurde die *Kindernährende* Erde (*Γῆ Κουροτρόφος*), deren Cultus

[1]) Aeschyl. Prometh. 90.

[2]) Euripid. Chrysipp. fr. 6. v. 7. und Fragm. incert. trag. n. 174. p. 121. 409. T. IX. ed. Matth.; Fragm. 833. u. 990. p. 428. 483. ed. Wagner.

[3]) Sophocl. Philoct. 391. Auch Plato nennt die Erde unsere Ernährerin, die erste und älteste der Götter, jedoch mit der Einschränkung: *ὅσοι ἐντὸς οὐρανοῦ γεγόνασι*, Tim. p. 40. b. c.

[4]) Paus. X, 5, 6. So heisst sie schon bei Aeschyl. Eumen. v. 2. zu Delphi die Urprophetin.

[5]) Paus. V, 14, 10.

[6]) Paus. I, 31, 4.

[7]) Paus. I, 18, 7. (nach der Verbesserung von Clavier, die erst in den neuesten Ausgaben in den Text aufgenommen ist). In der Stelle Plut. Thes. 27. (vergl. Gerhard Ant. Bildw. S. 30. A. 70.) ist irrthümlich von der Gäa *ὀλυμπία* statt *κουροτρόφος* (s. d. folg. Anm.) die Rede, s. C. B. Stark De Tellure dea deque ejus imagine a Man. Phile descr. Diss. Jen. 1848. p. 14 sq.

Erichthonius eingesetzt haben soll [1]), in gemeinschaftlichem Tempel mit der grünenden Demeter (*Δημήτηρ Χλόη*) verehrt [2]). Die Gäa *mit breiter Brust* (*Εὐρύστερνος*) hatte einen Tempel mit einem uralten Schnitzbild unweit des Flusses Krathis in Achaja [3]). Auch zu Byzanz neben dem Tempel der Demeter und Persephone hatte die Gäa einen Tempel nach einer Nachricht vom Ende des zweiten christlichen Jahrhunderts [4]). Was ihren Cultus im römischen Reich betrifft, so hatte die Tellus einen Tempel zu Rom [5]); es finden sich Inschriften zu Reate und zu Salatna der Dea Tellus, sowie der Terra mater errichtet [6]): und der Terra *genitrix* war in dem alten Cuiculum (jetzt Djemila) in der Provinz Constantine ein Tempel nebst einem Standbild von Holz und Stein (*ἀκρόλιθον*) aus der Zeit nach Vespasian geweiht, wovon noch eine Inschrift Zeugniss giebt, die in den Resten einer christlichen Basilika gefunden ist [7]).

1) Suid. v. *κουροτρόφος*.

2) Paus. I, 22, 3. Desgleichen war zu Paträ im Heiligthum der Demeter eine sitzende Statue der Gäa neben der stehenden der Demeter und Persephone, Ibid. VII, 21, 11.

3) Paus. VII, 25, 13. Auch stand ein Tempel der Erde auf dem Markt zu Sparta, so wie ein Altar derselben auf dem Markt zu Tegea; Ibid. III, 11, 9. VIII, 48, 8.

4) Exc. e Dionys. Byzant. Anapl. bospori thrac. (lat.) in Hudson Geogr. gr. min. Vol. III. p. 2.

5) Becker Handb. der röm. Alterthümer Th. I. S. 524. Eine Inschrift zu Rom, der Terra mater so wie dem Coelus aeternus geweiht, ist oben S. 45. nachgewiesen.

6) Orelli Inscr. lat. n. 1505. 1504.

7) Jetzt im Louvre. Ravoisié Explorat. scient. de l'Algérie. Beaux arts, archit. et sculpt. T. I. p. 63. Pl. LI. Clarac Musée de sculpt. T. III. Pl. LXXIII. n. 18. p. 1272. Vergl. Bähr in Jahn's Neuen Jahrb. für Philol. u. Pädagog. 1848. Bd. LII. S. 410 f. 417.

Unter den Denkmälern der alten Kunst findet sich die selbständige Darstellung der Erde zwar nur selten [1]). Desto häufiger ist sie in spätrömischer Zeit in Nebenwerken gebildet, hauptsächlich in Ermangelung der Landschaft, um die Scene zu schildern und zu beleben. Während sie aber in der frühern griechischen Bildung ohne äussere Abzeichen, nur mit dem Diadem, der Krone, demnächst mit der Mauerkrone oder dem Modius auf dem Haupte erscheint, mehren sich in diesen spätern Werken die Attribute [2]). Sie wird darin meist liegend gebildet, mit nacktem Oberleib; die nähere Charakteristik ihrer Figur schliesst sich an den Begriff der allhervorbringenden und allnährenden Göttin an. In der Regel hat sie ein Füllhorn mit Früchten [3]); überdies erscheint sie mit Aehren und Weinlaub bekränzt [4]); oder sie hat Blumen im Schooss [5]). Nicht selten ist sie von zwei oder drei Kindern (welche nicht nothwendig als die Jahreszeiten aufzufassen sind, sondern auch bloss das Prädicat kindernährend ausdrücken können) begleitet [6]). Auch

[1]) Eine Olympische Gäa, bemalte Thonfigur aus Athen im ältesten griechischen Stil im Berliner Museum, Panofka Terracotten des K. Mus. zu Berlin S. 13. Taf. II. vergl. Taf. I, 2. 3. — Eine Gäa κουροτρόφος Ebendas. S. 143. Taf. LIV, 1.

[2]) Ueber ihre ganze Bildung s. Stark l. c. p. 41.

[3]) Gäa mit Füllhorn und Mohn, an einen Eichbaum gelehnt, auf dem eben erwähnten Sarkophag im Museum zu Neapel, s. oben S. 50. Anm. 6. S. übrigens Böttiger Ideen zur Kunstmythol. II. S. 379. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 60.

[4]) Auf einem Sarkophag mit dem Raub der Proserpina, Mus. Capit. T. IV. Tab. 55. Welcker Zeitschr. für d. a. K. S. 28.

[5]) Auf einem Endymionrelief aus Ostia in der Glyptothek zu München (n. 197.); Gerhard Ant. Bildw. Taf. 37. S. 281, wo die Figur für die Nymphe der Gegend erklärt wird.

[6]) Auf der Gemma Augustea in Wien (O. Müller Handb. der Archäol. d. K. §. 200. A. 2. S. 232.) erscheint die Erde mit

sieht man bei ihr ein Rind [1]) oder eine Schlange, die sie auch in der Hand hält [2]), zuweilen ein Meerungeheuer [3]), falls nicht die von diesem begleitete Figur für eine Meergöttin zu nehmen ist.

Diese Attribute sind auch dann noch bezeichnend, wenn die Erde nicht mehr als Gottheit, sondern nur als Personification (wie es später schon in heidnischer Zeit geschah) aufgefasst und dargestellt wurde. Und so ist diese Darstellung auch auf die altchristliche Kunst übergegangen aus zwiefacher Veranlassung.

Füllhorn, neben ihr zwei nackte Knaben, der eine mit zwei Aehren in der Hand; Eckhel Pierr. grav. Pl. I. Auf dem florentinischen Sarkophag mit dem Raub der Proserpina hält sie im rechten Arm ein Füllhorn und legt die linke Hand auf einen Korb mit Blumen, der von zwei Kindern umgeben ist, das eine geflügelt; Gori Inscr. Etrur. P. III. Tab. 26. Welcker a. a. O. S. 56. — Mit drei Kindern sieht man sie auf dem Sarkophag mit dem Fall des Phaeton in Villa Borghese, s. oben S. 50. Anm. 4.

1) Auf einer silbernen Schaale mit Darstellung des Germanicus als Triptolemus im Museum zu Wien, Monum. ined. dall' Instit. archeol. Vol. III. Tav. IV; auf einem Sarkophag mit dem Raub der Proserpina im Pio-Clementinischen Museum, Visconti Mus. P. Cl. T. V. Pl. V; auf einem Sarkophag mit dem Urtheil des Paris in der Villa Medici, O. Jahn in d. Berichten über die Verhandl. der K. Sächs. Gesellsch. der Wiss. 1849. Phil. Hist. Kl. S. 63. Taf. IV, 1.

2) Gäa, hinter deren Brust eine Schlange sich erhebt, auf einem Sarkophag mit dem Raub der Proserpina im Palast Barberini; Welcker a. a. O. S. 41. Gäa mit einer Schlange in der Hand auf einem Endymionrelief aus Ostia in England; Gerhard Ant. Bildw. Taf. 36. (S. 279.) O. Jahn Archäol. Beitr. S. 60.

3) Auf einem Endymionrelief im Klosterhof von S. Paolo zu Rom und einem Relief mit Vulcans Fall aus dem Himmel im Museum zu Berlin, Gerhard Ant. Bildw. S. 284. Taf. 39. S. 321. Taf. 81, 6; — beides nach der Erklärung von Stark l. c. p. 39.

2. Erstens in sepulcraler Bedeutung. Auch dem heidnischen Alterthum ist der Gedanke geläufig, dass alles, was von der Erde gekommen ist, wieder zu Erde wird. Es fand auch ohne Beziehung auf mythologische Urabstammung allein die physiologische Thatsache ihre Würdigung. Und in der unabweislichen Anerkennung dessen kommen Männer der verschiedensten Art, auch von entgegengesetzter philosophischer Ueberzeugung überein, — wodurch freilich der Gedanke eine verschiedene Anknüpfung und Begründung erhält. Xenophanes, der Stifter der eleatischen Philosophie, erklärt in grösster Allgemeinheit [1]:

ἐκ γαίης γὰρ πάντα καὶ εἰς γῆν πάντα τελευτᾷ.

Ihm gegenüber steht ein Anhänger der epicureischen Lehre, Lucretius mit dem gleichen Ausspruch [2]:

— quoniam dubio procul esse videtur
Omniparens eadem rerum commune sepulcrum.

Insbesondere findet sich der Gedanke nicht selten da ausgesprochen, wo die sterblichen Ueberreste der mütterlichen Erde übergeben werden, wie auch der sterbende Cyrus bei Xenophon darauf hindeutet in den Worten [3]: „Meinen Leib, Kinder, wenn ich werde vollendet haben, sollt ihr weder in Gold noch in Silber, noch in etwas Anderes legen; sondern aufs baldigste der Erde übergeben: denn was ist seliger als dies, als mit der Erde vermischt zu werden, welche alles Schöne und alles Gute hervorbringt und nährt.“ Namentlich in Grabschriften [4], wie in der schönen Inschrift aus Cor-

[1]) Xenophan. (fr. bei Sext. Empir. Adv. Mathem. X, 313. p. 539. Bekker) Fragm. 8. ed. Karsten.

[2]) Lucret. Rer. nat. V, 259. 260.

[3]) Xenoph. Cyropaed. VIII, 7, 25.

[4]) S. die Grabschrift aus Athen, jetzt im brittischen Museum, Boeckh Corp. Inscr. n. 749. v. 2:

ἐκ γαίας βλαστὼν γαῖα πάλιν γέγονα.

cyra [1], welche von christlicher Frömmigkeit nicht ferne ist; „dem grossen Vater gehorsam, heisst es von der Verstorbenen, lass' ich den Leib zwar auf Erden" —

ῷ πεισθεῖσα δέμας μὲν ἐπὶ χθονὸς, ἧς ἀπετέχθην,
λείπω, τὴν ψυχὴν δ' ἀθανάτην ἔλαχον.

In diesem Sinn hat auch die *Kunstvorstellung der Erde* auf heidnischen Grabmälern zuweilen eine Stelle gefunden. So erscheint neben Mercur, dem Führer der Seelen, Gäa als unterirdische Göttin, beide mit Namen bezeichnet, auf einem griechischen Grabmonument im Museum zu Verona [2]. Besonders denkwürdig ist eine Gruppe im Museum Chiaramonti zu Rom [3]: der Todesgenius, ein nackter Jüngling mit trauriger Gebehrde, über der liegenden Figur der Erde, die mit Diadem, nacktem Oberleib, das Füllhorn in der Linken gebildet ist; sie blickt auf eine mit Todtenblumen begränzte Larve neben ihr, welche die der Erde übergebene menschliche Hülle andeutet, nach der ein schwebender Amor, der Genius des Verstorbenen, gewandt ist. Vielleicht gehört hierher auch ein Sarkophagrelief im Louvre [4]) mit einer Portrait-

Und die Inschrift zu Rom bei Jacobs Anthol. Palat. Append. n. 332. v. 4. p. 862:

Γῆς ὢν πρόσθε γόνος μητέρα Γαῖαν ἔχω.

Eine andere (nur handschriftlich erhaltene) Grabschrift, ebenfalls, wie es scheint, aus Rom bei Jacobs l. c. T. I. p. 413. n. 371. fängt an:

Γῆ μεν καὶ μήτηρ κικλήσκετο· Γῆ με καλύπτει
καὶ νέκυν. οὐ κείνης ἥδε χερειοτέρη.

[1]) Zuerst herausgegeben von Boeckh Corp. Inscr. n. 1907. bb. in Addend. T. II. p. 987. v. 5. 6.

[2]) Maffei Mus. Veron. p. LI. n. 9. und p. LVII. O. Jahn an dem (S. 50. A. 6.) angef. O. S. 162. 165. Taf. IX. Fig. 3.

[3]) Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 81. n. 653. vergl. S. 4 f. Abgeb. bei Gerhard Ant. Bildw. S. 336. Taf. XCIII, 1.

[4]) Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 787. Pl. 192. n. 780 (352), falls man nicht bei der Erklärung stehen bleiben will, dass

scheibe in der Mitte, welches unterhalb die Figuren der Erde und des Oceanus enthält.

So findet sich die Figur der Erde einmal auch auf einem christlichen Sarkophag im Vaticanischen Museum [1]), auf welchem übrigens die Anbetung der Könige, Isaacs Opferung, Christi Gefangennehmung und Daniel in der Löwengrube gebildet ist. In der Mitte ist eine Portraitscheibe und unter derselben eine liegende nackte Figur mit zwei Knaben, — wahrscheinlich die Erde. Ihr Bild an dieser Stelle erinnert an das uralte Wort der heil. Schrift: dass der Mensch zur Erde zurückkehren soll, wie er von der Erde genommen ist (1 Mos. 3, 19. vergl. Pred. 3, 20.), — welches jedoch dadurch von jenen gleichlautenden Sätzen des Heidenthums sich unterscheidet, dass es in der Anknüpfung an Schöpfung und Sündenfall eine religiös-sittliche Bedeutung hat. Weiter aber zeigt sich dann die Uebereinstimmung in christlichen Grabschriften, sowohl dass dieser Gedanke auch dort öfters wiederkehrt, als auch dass in poetischer Rede die Erde persönlich aufgefasst wird. Das letztere namentlich in den Grabgedichten des Gregor von Nazianz († 389), wo der Ausdruck auch anderweit antik gefärbt ist. Er bezeichnet die Erde sogar als Allmutter [2]), und führt sie auch redend ein, „die heilige Erde“ [3]). Oder er redet sie an als „liebe Erde“ (*Γαῖα φίλη*) und bittet sie, die Todten

dadurch die Reise in das Jenseits angedeutet ist, vergl. oben Th. I. S. 200.

[1]) Beschreib. Roms II, 2. S. 26. n. 13.

[2]) Greg. Naz. Opp. T. II. ed. Caillau, 1840. p. 1124. n. 42. v. 1:
ἥνικα Μαρτινιανὸς ἔδυ Χθόνα μητέρα πάντων.

[3]) Ibid. p. 1160. n. 124:
ἠΐθεον μεγάλοιο μέγαν κοσμήτορα λαοῦ
χθὼν ἱερὴ κεύθω Φιλτατίοιο δέμας.

zu beherbergen [1], — ein andermal aber, die Plünderer der Gräber nicht in ihren Schooss aufzunehmen [2]. Ebenso beginnt auch die Grabschrift auf Papst Gregor den Grossen († 604), verfasst von Petrus Oldradius, Geheimschreiber Hadrians I., dann Erzbischof von Mailand († 805) [3]:

Suscipe Terra tuo corpus de corpore sumptum,
Reddere quod valeas vivificante Deo.

Wie auch die neuere heilige Poesie es nicht verschmäht hat, an die Vorstellung von der mütterlichen Erde zu erinnern [4].

[1]) Ibid. p. 1192. n. 69. v. 6:

ὃν λαγόνεσσι
σῇσιν ἔδωκα νέκυν, Γαῖα φίλη, φθίμενον.

und p. 1192. n. 73. v. 4:

Γαῖα φίλη, σὺ δέ μοι δέχνυσο τοὺς φθιμένους.

[2]) Ibid. p. 1202. n. 93. v. 41. 42:

Γαῖα φίλη, μὴ σοῖσι θανόνθ' ὑποδέχνυσο κόλποις
τὸν τυμβωρυχίης κέρδεσι τερπόμενον.

So sagt auch Chrysostomus Hom. de hieromart. Babyla c. 2. Opp. T. II. p. 533. d.: „das sind gemeinsame Naturgesetze bei allen Menschen, dass der Abgeschiedene dem Grabe übergeben und in dem Schooss der Allmutter Erde (*τοῖς κόλποις τῆς πάντων μητρὸς γῆς*) geborgen wird.“

[3]) S. Cancellieri De secret. vet. basil. Vatic. T. II. p. 669. Die Grabschrift ist mitgetheilt aus dem Cod. Palat. n. 833. bei Gruter Corp. inscr. T. II. p. 1175, 1. (daselbst p. 1168, 1. kommt der Anfang der Inschrift, das oben angeführte Distichon, noch einmal allein vor). Fleetwood Syllog. p. 411, 1. Cancellieri l. c. p. 671. Bunsen Beschreib. Roms II, 1. S. 73. Zuerst schon findet sie sich bei Onuphr. Panvin. De basil. Vatic. Lib. VI. c. 22. in Mai Spicil. Rom. T. IX. p. 350.

[4]) Zum Beispiel Paul Gerhardt in dem Liede „Die güldne Sonne“ v. 2. (Paul Gerhardt's Geistl. Ged. von Wackernagel S. 164): wann sie mit Frieden von hinnen geschieden, aus dieser Erde vergänglichem Schooss. Desgleichen in dem Liede: „Ich bin ein Gast auf Erden“ v. 6. (ebendas. S. 186): bis dass der Tod sie nieder legt' in des Grabes Schooss.

3. Zweitens ist in der altchristlichen Kunst die Erde auch persönlich dargestellt in einem entgegengesetzten Sinn, als unterworfen, als Schemel der Majestät. So findet sich die Figur der Erde auf dreierlei Denkmälern zu Ehren christlicher Kaiser aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Das erste ist das barberinische Diptychon wahrscheinlich vom J. 357, dessen Hauptfigur in dem grossen Mittelfelde der Kaiser Constantius zu Pferde ist, vor welchem frei in der Luft eine Victoria erscheint, Palme und Kranz ihm entgegenbringend (s. Th. I. S. 173). Vor ihm auf dem Boden aber sitzt ein Weib mit aufgelöstem Haar: ihre rechte Brust ist entblösst, mit der linken Hand hält sie auf ihrem Schooss ein Tuch, worin drei Früchte liegen. Dadurch ist diese Figur als die Erde bezeichnet: — sie unterstützt mit der rechten Hand den einen Fuss des Kaisers, ein Zeichen der Huldigung und eine Vorbedeutung, dass seine Schritte auf Erden leicht und bequem sein sollen. — Andererseits erscheint sie in einem Münztypus, wodurch eine sichere Zeitbestimmung dargeboten wird. Auf zwei Medaillons des Kaisers Valens (364—378) nehmlich, im Museum zu Wien [1]), von ausserordentlicher Grösse sieht man unter der Aufschrift GLORIA ROMANORUM den Kaiser zu Pferde, dem eine weibliche Figur entgegenkömmt, von deren Haupt Strahlen ausgehen und die in der Linken eine brennende Fackel trägt, — das ist vermuthlich der personificirte Orient (s. unten §. 56.). Unten ist die personificirte Erde gebildet als eine halbnackte weibliche Figur, liegend, mit einem Füllhorn im linken Arm, während sie mit beiden Händen ihr Gewand zu-

[1]) Abgeb. und erläutert bei Steinbüchel Notice sur les méd. Rom. en or du Musée de Vienne Pl. II, 1. 2. p. 15. 21, 8. 9. Bei Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 153. werden dieselben nur kurz beschrieben.

sammenfasst, in welchem man Früchte erblickt. Diese Medaillons sind wahrscheinlich in Antiochien geprägt [1]: die Figur der Erde deutet wohl auf die Reise des Kaisers in ferne Gegenden und die Ausbreitung seiner Herrschaft, die ganze Vorstellung vielleicht auf sein Unternehmen gegen die Perser. — Sehr merkwürdig ist drittens eine silberne Scheibe des Kaisers Theodosius d. Gr. vom J. 393 in der K. Academia de la historia zu Madrid [2], die unlängst erst (im J. 1847) nahe bei Almendralejo in der Provinz Badajoz beim Graben aufgefunden ist: es ist ein Clypeum, wie solches die Statthalter der Provinzen erhielten und als Zeichen ihrer Amtswürde bei öffentlichen Akten gebrauchten, das einzige, was in dieser Art erhalten ist, und hat wahrscheinlich dem Statthalter von Lusitanien gehört, von dessen Sitz Emerita Augusta (jetzt Mérida) jener Fundort nur vier Meilen entfernt ist. Die Hauptfigur ist der Kaiser, thronend, umgeben von seinen beiden Söhnen und vier Schildträgern; er überreicht einer am Thron stehenden Person eine Rolle, das ist vermuthlich dem Statthalter von Lusitanien seine Bestallung: die Umschrift D. N. Theodosius Perpet. Aug. ob diem felicissimum $\hat{X}$ (quindecennalem) lässt erkennen, dass dies Clypeum bei Gelegenheit der 15jährigen Regierungsfeier des Kaisers angefertigt ist. Im untern Abschnitt aber ist die Tellus vorgestellt [3], liegend, mit

[1]) Nach den Buchstaben der Exergue A — N zu schliessen.

[2]) Bekannt gemacht in einer eigenen Monographie von Ant. Delgado Memoria hist. crit. sobre el gran disco de Theodosio encontrado en Almendralejo. Madrid, 1849. 4°. mit lithographirter Abbild. Eine Anzeige davon wird nächstens Herr Director Waagen erscheinen lassen, die mir handschriftlich vorgelegen hat.

[3]) Diese Figur wird von Delgado l. c. p. 58. für die Felicitas Imperii, hingegen von Waagen für die Tellus genommen.

nacktem Oberleib: sie hat ein Füllhorn im Arm, einen Kranz, wie es scheint, von Weinlaub um das Haupt, umher spriessen Aehren. Vor ihr erscheinen drei nackte Knaben, einer geflügelt, welche dem Kaiser Blumen und Früchte empor halten, — zwei andere, in gleicher Beschäftigung, beide geflügelt, erblickt man in den Ecken des Giebelfeldes: die Fünfzahl dieser Genien lässt an die fünf Jahre denken, deren glücklicher Ablauf in der Regierungsdauer jedesmal, und eben damals zum drittenmal unter dem Theodosius, gefeiert wurde. So ist hier also die Figur der Erde mit ihren Kindern ein Bild des Erdkreises, der dem Kaiser unterwürfig, die Wiederkehr der Quinquennalien begrüsst und festlich seine Gaben ihm darbringt.

Aber auch zur Verherrlichung Christi ist diese Vorstellung angewendet auf einem Sarkophag aus dem Vaticanischen Cömeterium [1], der bis zu Bottari's Zeit im Hof der Kirche S. Agnese di Piazza Navona aufgestellt war. In der Mitte der Vorderseite zwischen Aposteln erscheint Christus mit einer Rolle in der Linken, sitzend: zum Schemel dient ihm ein bogenförmiges Gewand, welches eine mit halbem Leibe aus dem Boden hervorragende Figur über ihrem Haupte sich wölben lässt. Es ist ganz dieselbe Gruppe, wie auf dem Sarkophag des Junius Bassus: Christus über dem Cölus thronend, — nur mit dem Unterschied, dass es eine weibliche Halbfigur ist, unbekleidet,

Ich stimme dem letztern bei: denn die Attribute derselben wie die Analogie anderer Vorstellungen lassen hier die Tellus nicht verkennen; während die Felicitas sonst in der Regel stehend, mit Füllhorn und Caduceus (auch mit Füllhorn und Speer oder mit Speer und Caduceus) in den Händen gebildet wird.

[1]) Abgebild. bei Bosio p. 85. Aringhi T. I. p. 317. Bottari T. I. Tav. XXXIII. d'Agincourt Scult. Tav. V, 2. Jene einzelne Gruppe giebt auch Didron Iconogr. chrét. p. 54. und Annal. archéol. T. I. p. 15.

welche über dem Haupt das Schleiergewand ausgebreitet hält. Dass aber dadurch ebenfalls die Wasser des Firmaments, über denen Christus thront, bezeichnet sein sollten [1], ist eben so ein irrthümlicher Schluss aus diesem bogenförmigen Gewande (wie vorhin nachgewiesen ist), als dass dadurch eine Flussgöttin dargestellt sei [2]. Wahrscheinlich ist es die Erde [3].

Mit dem bogenförmig wallenden Schleier umgeben ist die Tellus auch vorgestellt auf dem Panzer einer Kaiserstatue in Rom [4], — erkennbar an dem Füllhorn in ihrer Rechten und den Früchten in ihrem Schooss: diese Figur mit der eben so überschleierten Amphitrite neben ihr, über ihnen zwei Victorien, auf der Rüstung eines Kaisers, scheinen auf seine über Land und Meer verbreitete Herrschaft zu deuten. Deutlich erhellt der Gedanke auf einem andern Kaiserharnisch in Rom [5], auf welchem oberhalb der Figuren des Oceanus und der Tellus die Roma erscheint, also als Weltbeherrscherin, über den Erdkreis triumphirend. — Aber in die religiöse Sphäre erhoben, obwohl nicht ohne politische Anspielung, ist dieselbe Gruppe in der schönen Vorstellung, welche Münzen zu Ehren des Antoninus Pius und des Alexander Severus zeigen [6]. Jupiter im Mittelpunkt des Weltalls thronend:

[1] Bottari Scult. e pitt. sagre T. 1. p. 131.

[2] Wie Bellermann an dem oben (S. 47.) a. O. auch hier annimmt.

[3] Wie auch Didron a. a. O. und Schnaase Gesch. der bildenden Künste Bd. III. S. 75. die Figur erklärt.

[4] In der Villa Albani, abgeb. bei Zoega Bassiril. Tav. 111. vergl. Platner Beschreib. Roms III. 2. S. 559. und von einem andern Panzer ebendas. S. 535.

[5] Im Garten des Palastes Colonna, abgeb. bei Braun Ant. Marmorwerke Dec. II. Taf. X. S. 29. vergl. Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 176.

[6] Münze der Nicäer auf Antoninus Pius: in der Vatic. Bibl., Venutus Antiq. Numism. ex mus. Alban. in Vat. Bibl. transl.

dasselbe ist durch die zwölf Zeichen des Thierkreises angedeutet, welche das Ganze umgeben; über dem Haupte Jupiters verfolgen Helios und Selene ihre Bahn, ohne dass ihr Wechsel den ewigen Vater berührte, — zu seinen Füssen erblickt man einander gegenüberliegend Oceanus und Tellus, das ist der Schauplatz seiner Herrschaft.

Das bedeutet auch in dem christlichen Bildwerk die Figur der Erde, über welcher der Herr thront, — wie es erhaben ausgedrückt ist bei Jesaias (66, 1.): „So spricht der Herr: der Himmel ist mein Stuhl und die Erde meine Fussbank."

c. Himmel und Erde.

Derselbe Gegenstand, *Christus über der Erd- und Himmelskugel thronend,* aber in einer andern Auffassung, ist seit dem fünften Jahrhundert hauptsächlich in Mosaiken und Miniaturen vorgestellt, — in denen nehmlich in dieser Scene die in's Mythologische spielende Personification vermieden und statt dessen die rein mathematische Form, entweder die Kugel oder der Bogen, angewendet wird. Davon wird also in einem andern Zusammenhang (im folgenden Bande) näher die Rede sein müssen.

Hingegen tritt seit dem neunten Jahrhundert jene Personification wieder ein, aber in reicherer Ausführung, indem zugleich Erde und Meer, auch Sonne und Mond

Vol. I. p. 50. Tab. 25, 3; in Paris, Mionnet Descr. de méd. Suppl. T. V. zu p. 78. O. Müller Denkm. der alten Kunst Bd. II. Taf. II. n. 26. — Münze der Perinthier auf Alexander Severus: im Museum zu Neapel (ehemals in der Farneseschen Sammlung zu Parma), Pedrusi I Cesari in medagl. T. V. p. 290. Tav. 21, 1; in Florenz, Mus. Florent. Numm. T. I. Tab. LXVI. n. 3. cf. T. III. p. 98. s. auch Eckhel Doctr. numm. T. II. p. 40. — Vergl. Hirt Bilderb. S. 19. 20. Taf. 2, 3. O. Müller Handb. der Archäol. d. K. §. 350, 6. S. 517. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 86.

auf Kunstdenkmälern in menschlicher Gestalt erscheinen, — ganz ähnlich, wie auf den eben erwähnten Münzen sie den Jupiter umgeben, — um Christum als den Herrn der Welt zu verkündigen.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert.

Dies ist das Zeitalter, in welchem die persönliche Darstellung von Himmel, Erde und den Elementen herrschend ist. Sie erscheinen als Schauplatz, wie als Zeugen der grossen Thaten Gottes. Es werden theils die Grenzpunkte des gegenwärtigen Weltlaufs, Schöpfung und jüngstes Gericht, in solcher Umgebung vorgeführt; insbesondere aber das Erlösungswerk, die Hauptepochen des Lebens Jesu, Geburt und Taufe, vornehmlich seine Kreuzigung und Verherrlichung. Wenn die neuere Kunst diesen Scenen einen landschaftlichen Hintergrund leiht durch Mittel, über welche die mittelalterliche Kunst noch nicht zu verfügen hatte; so dienen hingegen die Personen, welche diese als Zeugen hinstellt, dazu, dem engen Rahmen einer Gegend des palästinensischen Landes jene Ereignisse zu entrücken, ihre die ganze Welt umfassende Bedeutung ahnen zu lassen.

Den Denkmälern des Abendlandes, welche diese Vorstellungen enthalten, reihen sich am schicklichsten die der griechischen Kunst an, auch wenn sie in einer viel spätern Zeit ausgeführt sind. Denn dieselbe ist Jahrhunderte stehen geblieben, und die Erfindung ihrer hier in Betracht kommenden Malereien gehört gewiss auch keinem spätern als diesem Zeitalter an.

a. Himmel, Erde und Meer.

Nicht immer sind alle drei Personen verbunden: man sieht auch Himmel und Erde oder Erde und Meer

allein. Es kommt aber auch zu den dreien noch Sonne und Mond hinzu; oder es sind die letztern statt des Himmels aufgenommen. — Dass Erde und Meer meist einander gegenübergestellt sind, hat einen Vorgang schon in der antiken Kunst, wo sie in vielen Scenen, namentlich unterhalb des thronenden Jupiter und der weltbeherrschenden Roma (wie wir eben gesehen haben), unterhalb der Genien der Jahreszeiten, zwischen denen Bacchus erscheint [1], ferner insbesondere bei dem Raub der Proserpina [2], dem Raub des Ganymedes [3], dem Besuch bei Endymion, der Hochzeit des Peleus und der Thetis, dem Feuerraub des Prometheus und dem Fall des Phaeton eben so als Zeugen der Handlung sich darstellen.

In diesen mittelalterlichen Bildwerken erscheint die Erde gewöhnlich als Weib; Himmel und Meer sind sowohl in männlicher als in weiblicher Gestalt vorgestellt. Die Attribute sind die antiken: namentlich bei dem Meer die Urne, welcher Wasser entströmt, der Seedrache, selten der Dreizack; bei der Erde Kinder, aber auch Thiere, insbesondere Schlangen, die an ihrer Brust saugen. Am wenigsten charakteristisch ist die ohnehin selten vorkommende Figur des Himmels, wie auch das Alterthum keinen bestimmten Typus dafür ausgeprägt hatte.

Die Denkmäler mit diesen Vorstellungen wollen wir nun nach den Hauptepochen der heiligen Geschichte, denen sie zur Begleitung dienen, näher in's Auge fassen.

Zuvor gedenke ich im Gegensatz gegen diese Personificationen einiger Darstellungen von Himmel und Erde aus dem 9ten bis 11ten Jahrhundert, welche an die Wirklichkeit sich anschliessen. Erstens in dem Testament

[1]) Auf einer Sarkophagplatte im Vatican, Beschreib. Roms II, 2. S. 128. n. 6.

[2]) Welcker Zeitschr. für d. a. K. S. 69 f.

[3]) O. Jahn Archäol. Beitr. S. 17.

Karls des Grossen [1]) vom J. 811 wird ein schwerer silberner Tisch von vorzüglicher Schönheit erwähnt, der aus drei Kreisen zusammengesetzt ein Bild der ganzen Welt (totius mundi descriptionem) enthielt: das scheint also eine Charte zu bedeuten, — aber nicht bloss eine Land-, sondern auch eine Himmelscharte, sofern nach einer etwas jüngern Nachricht (von Prudentius Bischof von Troyes † 861) [2]) diese Tafel auch die Gestirne und den Lauf der Planeten zeigte; sie wurde im Palast zu Aachen aufbewahrt bis im J. 842 Lothar auf der Flucht vor seinen Brüdern sie raubte, zerschneiden liess und die Stücke unter seine Anhänger vertheilte. Sodann enthält eine florentiner Handschrift des Cosmas Indicopleustes [3]) aus dem 10. Jahrhundert (ohne Zweifel nach dem Vorgang älterer Exemplare) eine Ansicht der Erde, welche ein längliches Viereck bildet, ringsum in vier Streifen vom Ocean umflossen; — jedoch erscheint in der Mitte jedes dieser vier Streifen in einem Rund eine nackte Halbfigur, in ein Horn blasend. Es ist ferner von einem Gewande die Rede, welches die Adelheid, Gemahlin Hugo Capet's (sie starb um 1004), für St. Denis gestickt habe, unter dem Namen Orbis terrarum [4]). Es ist aber wahrscheinlich, dass

[1]) Eginhard Vit. Carol. M. c. 33.

[2]) Verf. der Annal. Bertinens. a. 842. Pertz Monum. T. I. p. 438: disco, in quo et orbis totius descriptio et astrorum consideratio et varius planetarum discursus, divisis ab invicem spatiis, signis eminentioribus sculpta radiabant. Vergl. Fiorillo Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschl. Bd. I. S. 36. Luden Gesch. des teutschen Volkes Bd. V. S. 433. 635. Anm. 21., der diese nähere Angabe für eine blosse Ausschmückung zu nehmen scheint.

[3]) Bibl. Medic. Laurent. Plut. IX. Cod. 28. Abgeb. bei Montfauc. Collect. nov. patr. et script. graec. T. II. zu p. 188. fig. 6. Vergl. Bandini Catal. cod. graec. bibl. Laurent. T. I. p. 439.

[4]) Helgaldi Vita Roberti regis c. 14. bei Duchesne T. IV. p. 68. Bouquet T. X. p. 104. d.: cui et aliud ornamentum contexuit,

auch wirklich der Erdkreis, eine Art Landcharte darauf zu sehen war. Denn so ist auch der Weltkreis dargestellt auf dem Mantel Kaiser Heinrichs II., den er von Herzog Ismael von Apulien zum Geschenk erhalten und seinerseits dem Dom zu Bamberg zum Geschenk verehrte [1]: es ist eine Himmelscharte, descriptio totius orbis, wie die Unterschrift lautet, — aber eine Darstellung des Weltkreises, in welchem der Herr thront. Nehmlich inmitten der Sternbilder, zunächst umgeben von Sonne und Mond, erscheint auf der Rückseite Christus, so wie auf der Vorderseite das Lamm: ihm ist auch durch eine Inschrift das kostbare Gewand geweiht [2]. So erhält diese Stickerei eine Verwandtschaft mit den gleich zu erwähnenden Elfenbeinschnitzwerken und Miniaturen aus derselben Zeit.

1. Eine merkwürdige Darstellung der *Geburt Christi*, woran die Erde in Person Theil nimmt, enthält ein griechisches Gemälde auf Cedernholz, in der Sammlung des

quod *vocatur* Orbis terrarum. Es wird also nicht gesagt, dass es den Erdkreis dargestellt habe (vergl. Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 170.). Als Name eines königlichen Gewandes kommt dies Wort auch bei du Cange vor, Glossar med. et inf. Latin. s. v. Orbis terrar. ed. Henschel T. IV. p. 723., wo aber nur jene eine Stelle als Zeugniss dafür angeführt wird.

[1]) Abgeb. in den Act. Sanct. Antv. m. Jul. T. III. zu p. 782 sqq. beschrieben von v. Murr Merkw. der Fürstbisch. Residenzstadt Bamberg S. 102 ff.

[2]) Die Unterschrift unter dem Bilde Christi lautet: *Supern(a)e usi(a)e sit gratum hoc Caesaris donum.* Keineswegs vergleicht sich darin Kaiser Heinrich mit König Usia, wie v. Murr a. a. O. S. 112. erklärt; sondern usia (*οὐσία*) bezeichnet hier das göttliche Wesen, — wie die irdischen Geschöpfe in der Unterschrift der goldenen Altartafel desselben Kaisers ehemals im Münster zu Basel: prospice terrigenas clemens mediator usias, vergl. Didron Annal. archéol. T. III. p. 359.

Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein zu München [1]. Der Schauplatz ist eine Höhle: denn nach einer Nachricht, welche schon um die Mitte des zweiten Jahrhunderts Justin der Märtyrer [2], ferner mehrere apokryphische Evangelien [3] berichten, sollte Christus in einer Höhle bei Bethlehem geboren sein, die denn auch schon zur Zeit des Origenes gezeigt und sammt der von der Kaiserin Helena darüber erbauten Kirche stets sehr gefeiert ist [4]. Doch wie diese frühzeitig herrschend gewordene Ueberlieferung mit der ächten evangelischen Geschichte kaum vereinbar erscheint; so ist sie wahrscheinlich nur durch Anwendung der Weissagung, Jes. 33, 16. (nach der griechischen Uebersetzung der LXX): „der wird in hoher Höhle des sichern Felsens wohnen", worauf auch Justinus sich beruft, entstanden. — In der Mitte der Höhle erblickt man auf einem Baum sitzend die heil. Jungfrau, vor ihr das Kind in einer Krippe, hinter welcher Ochs und Esel stehen; im Hintergrund die Hirten, deren einem ein Engel die himmlische Botschaft verkündet und in der Höhe die Menge der himmlischen Heerschaaren, welche die Geburt preisen; darunter die drei Weisen aus dem Morgenlande zu dem Stern aufblickend, welcher gerade über dem Christuskinde steht. Links in der Grotte aber erscheint die Erde als ein ältliches Weib, sitzend, bekleidet mit grünem Untergewand und rothem Oberkleide, welche das Christuskind in Empfang nimmt, das eine

[1] No. 12. beschrieben in d. Catal. d'une collect. de tableaux tirés de la galerie du Prince d'Oettingen Wallerstein. p. 13. u. Supplém. au Catal. p. 1. 2. Ich bin auf dasselbe durch Herrn Hofr. Thiersch aufmerksam gemacht und habe es wiederholt beschauen können.

[2] Justin. M. Dial. c. Tryph. c. 78. p. 184.

[3] Protevang. Jacob. c. 18. p. 240. Hist. de nativ. Mariae c. 13. p. 376 sq. s. Thilo zu c. 14. p. 381.

[4] Thilo l. c. p. 381—383.

andere weibliche Figur über einem, wie es scheint, mit Wasser gefüllten Becken ihr darreicht. Die Erklärung der ganzen Scene giebt ein Prophet, der am Eingang der Grotte sitzend zu zwei vor ihm stehenden Männern spricht, alle drei mit einem Stabe in der Hand; ein Schild, auf den er seine Füsse setzt, enthält seine Worte [1]: „Die Jungfrau gebiert heute den Ueberwesentlichen, und die Erde giebt die Höhle dem Unerreichbaren, die Engel preisen mit den Hirten und die Weisen wandern mit dem Stern; denn um unsertwillen ist als Kind geboren der Gott vor Ewigkeit“. Das ist der Text eines Gesanges (des Kontakion) aus der griechischen Liturgie des Weihnachtsfestes [2].

2. Eigenthümlich ist auch, aber mit einem entgegengesetzten Motiv, die Scenerie für die *Taufe Christi*, welche das Kuppelgemälde des Baptisterium von S. Laura auf dem Berge Athos vorstellt [3]. Christus, auf dessen Haupt Johannes der Täufer seine Rechte legt und auf den die Taube herabschwebt, steht auf einem rothen Felsen, der mitten im Fluss in gleicher Linie mit dem Wasser sich erhebt und von dessen vier Ecken eine Schlange zischend auf ihn losschiesst (eine Darstellung, die häufig ist in griechischen Mosaiken und Fresken). Das ist also zwar nicht die Erde, aber es sind die dämonischen Mächte der Erde, welche gegen den Sohn Gottes ihre ohnmächtige Wuth auslassen. Hingegen zur Linken Christi er-

1) In Cursivschrift: *ἡ παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει, ἄγγελοι μετὰ ποιμένων δοξολογοῦσι, μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι· δι' ἡμᾶς γὰρ ἐγενήθη παιδίον νέον ὁ πρὸ αἰώνων θεός* (nicht *πατρός*, wie in der gedruckten Beschreibung steht). Die Ueberschrift des Gemäldes mit grossen Buchstaben lautet: *ἡ γέννισις τοῦ κ(υρί)ου ἡμῶν Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ.*

2) Menaea, Decemb. ed. Venet. 1819. 4°. p. 249. col. 2.

3) Didron Manuel d'iconogr. chrét. grecq. et lat. p. 165. not.

scheint das Meer in Gestalt eines alten Weibes, welches aus seiner Gegenwart sich entfernt, ebenso wie der Flussgott des Jordan zu seiner Rechten, ein bärtiger Greis, ganz nackt, sich vor ihm flüchtet, mit Schrecken nach ihm sich umsehend: dasselbe ist von meergrüner Farbe, trägt eine grüne Krone und sitzt zwischen zwei grossen rothen Meerungethümen, mit denen es fährt. Also geräth die ganze Natur in Aufruhr vor dem Offenbarwerden des Geistes in der Taufe Christi, nach Analogie der Erscheinungen bei dem Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer und den Jordan. Denn daher ist jenes künstlerische Motiv entlehnt nach Anleitung von Psalm 114, 3—7: „Das Meer sah es und floh; der Jordan wandte sich zurück. Was ist dir, Meer, dass du fliehest, Jordan, dass du dich wendest zurück? Vor dem Antlitz des Herrn beb' o Erde, vor dem Antlitz des Gottes Jacobs."

Sonst erscheint die Natur nur als aufmerksame, stille Zeugin der Geheimnisse der Erlösung.

3. Häufiger sind Himmel, Erde und Meer vorgestellt bei der *Kreuzigung Christi* in abendländischen Kunstwerken.

Vornehmlich in Elfenbeinreliefs. Vor Allem ist eine Elfenbeintafel zu bemerken auf dem Deckel eines Evangeliarium aus der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Paris [1]). Ueber dem Gekreuzigten sind Sonne und Mond in halber Figur und die vier Evangelisten mit ihren Zeichen. Zur Rechten des Kreuzes Maria und Johannes, zur Linken die Synagoge und die Kirche; am Fuss desselben die beiden Krieger mit Lanze und Schwamm. Daneben sieht man die Todten aus ihren Gräbern hervorgehn. Und ganz unten erscheint in der

[1]) Suppl. lat. n. 650. 4°. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 702. (wie schon oben Th. I. S. 22. nachgewiesen ist). Seitdem ist dieser Deckel auch beschrieben von Duchalais bei Didron Annal. archéol. Vol. VI. p. 104.

Mitte eine Frau, mit einem Schleier bedeckt, mit Globus und Fahne in den Händen, die Augen auf Christus gerichtet, das ist der Himmel; rechts der Oceanus, ein fast nackter, bärtiger Mann, auf einem Seedrachen reitend, mit einem Fisch in der einen und einem Ruder in der andern Hand; links die Tellus, eine Frau, die in der rechten Hand das Horn des Ueberflusses hält, aus welchem Blätter hervorspriessen, um ihren linken Arm windet sich eine Schlange, zwei nackte Knaben schliessen sich an sie an. — Einfacher ist die Vorstellung auf dem Elfenbeindeckel des Epternacher Evangeliarium Otto's II. (973—983), in der H. Bibliothek zu Gotha [1]: oben in den Ecken des Reliefs zwei Köpfe, Sol und Luna; unter dem Brett, auf welchem die Füsse Christi ruhen, mit Kopf und Ellnbogen es tragend, sitzt die Erde, ein Weib in grünem Gewande, erklärt durch die auf der Kante des Brettchens stehende Inschrift Terra. — Eine reichere Scenerie enthalten wieder die folgenden Elfenbeintafeln. Zuerst der Deckel eines Evangeliarium wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Dresden [2], auf welchem die Kreuzigung und darüber die Auferstehung, darunter in den Ecken die Grablegung und die Niederfahrt zur Hölle gebildet sind: den Gekreuzigten umgeben oben Sonne und Mond in menschlicher Gestalt, eben so unten die Erde Garben sammelnd und das Meer eine Urne ausgiessend. Ferner aus dem 11. Jahrhundert der Elfenbeindeckel eines Evangeliarium in der K. Bibliothek zu München [3] und ein Diptychon in dem dortigen Elfenbeinkabinet [4]. Beide

[1] Rathgeber Beschr. der H. Gemäldegallerie zu Gotha S. 10. 11.

[2] A. 63. Falkenstein Beschreib. d. K. ö. Bibl. zu Dresden S. 180.

[3] Cim. 57. ehemals Bamb. B. 5. Vergl. Kugler Museum 1834. S. 163. n. 8. Die obigen nähern Angaben habe ich aus eigener Ansicht des Bildwerks.

[4] Kugler a. a. O. S. 170. 171.

enthalten oben die Figuren von Sol und Luna. Unter der Kreuzigung sieht man auf dem erstern das Grab mit dem Engel und den drei Marien; noch tiefer öffnen sich die Gräber; und zu unterst sind drei grössere Figuren: in den Ecken auf der Erde sitzend, links Oceanus mit einer Krebsscheere am Haupt (die andere scheint abgebrochen), im linken Arm mit einem Füllhorn, mit der rechten Hand eine Urne ausgiessend; rechts die Tellus mit einem Füllhorn in der Linken, um ihren rechten Arm windet sich eine Schlange, eine andere nährt sich an ihrer Brust. Zwischen beiden ein Weib mit halbentblösster Brust, auf einem Stuhl sitzend und emporschauend, ohne Attribute, das ist wahrscheinlich der personificirte Himmel. In dem andern Elfenbeinschnitzwerk erscheinen unterhalb des Kreuzes die schlafenden Hüter und noch tiefer der Engel vor dem Grabe und die drei Marien: oberhalb der schlafenden Hüter aber unter den Kreuz ein bärtiger Mann, auf einem Drachen sitzend, Fügel auf dem Kopf; ihm zur Seite ein sitzendes Weib mit nackten Brüsten, ein Füllhorn haltend und vor ihr zwei Kinder, — das sind wieder Himmel und Erde.

Dazu kommen die Bilder einiger Handschriften aus dem 11. und 12 Jahrhundert. Ein Sacramentarium, zwischen 1052 und 1078 verfertigt, in der Bibliothek zu Bamberg [1]) enthält in den vier Ecken des Kreuzes in goldenen Runden mit Umschrift die Halbfiguren von Sol, Luna, Terra und Mare, die erstern bekleidet, die andern nackt: die Erdgöttin hält mit beiden Händen eine Schlange, der Meergott eben so einen Fisch. Auch ein Psalterium des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Altenzelle in der Universitätsbibliothek zu Leipzig [2]) enthält in den vier Ecken des Kreuzes in Runden die Halbfiguren von Sonne und Mond,

[1]) No. 604. Ed. III. 11. in fol. Bl. 11. a. Vergl. Jaeck Vollst. Beschreib. der öffentl. Biblioth. zu Bamberg Th. I. S. XXIII.

[2]) No. 774. in klein fol. Bl. 30. a.

Erde und Meer: die beiden letztern, mit nacktem Oberkörper, mit der einen Hand das Ende des Gewandes fassend, halten die andere Hand vor das Gesicht zum Zeichen der Trauer, gleichwie Sonne und Mond das Gesicht mit dem Gewand bedecken. Uebrigens ist hier umgekehrt die Erde in männlicher, das Meer in weiblicher Gestalt vorgestellt, — die letztere, wie es scheint, auf einem Seedrachen sitzend und mit einem Fisch hinter sich, während vor dem Erdgott ein Spaten, hinter ihm Aehren erscheinen [1]). — Verwandt ist eine Federzeichnung in einem Evangeliarium des 11. Jahrhunderts aus Paderborn, welches die Bibliothek zu Kassel [2]) besitzt, worin man über dem Gekreuzigten wiederum Sol und Luna sieht; unten in der Ecke aber die Erde, als ein Weib mit entblössten Brüsten, welches in der Linken ein Füllhorn hält: mit der Rechten hebt es etwa zu gleicher Höhe mit der Schlange einen Menschen empor, der die Hände ausstreckt, das ist die personificirte Finsterniss, wie aus Vergleichung einer Handschrift hervorgeht, von der gleich näher die Rede sein wird.

4. So finden sich auch zu Ehren des *verherrlichten Christus* Erde und Meer oder Himmel und Erde in Person vorgestellt in einer Anzahl Miniaturen.

Zuerst jedoch verdient ein Elfenbeinschnitzwerk Erwähnung aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, — nach alter Tradition [3]) ein Werk des Tutilo. In einer Mandorla,

[1]) Man könnte diese Figur für den *Meer*gott nehmen, wenn man den Spaten für ein Ruder und die Aehren für Schilfrohr erklärte; aber die Attribute der andern Figur, die nicht zu einer *Erd*göttin sich umdeuten lässt, lassen auch für die erstere keinem Zweifel Raum.

[2]) Kugler a. a. O. S. 81.

[3]) Welcher Herr Dr. E. Förster in München beistimmt. Ich verdanke demselben die Kenntniss dieses Bildwerks nach einer von ihm gefertigten Zeichnung.

welche von den Symbolen der Evangelisten umgeben ist, sieht man Christus, die beiden Hände erhoben, mit einem Buch in der Rechten, neben seinem Haupte sind die Buchstaben *A Ω*: ein Seraph steht zu beiden Seiten. Oberhalb jener Symbole aber erscheinen Sonne und Mond in halber Figur; unten sind in ganzer Figur, zur Linken der Ocean, der mit der Rechten eine Urne, mit der Linken den Kopf eines Seethiers hält; zur Rechten die Tellus, die in der Linken ein Füllhorn hält und ein Kind an der Brust hat, — beide sitzend und halbnackt. Dazu gehört folgende Inschrift:

Hic residet Christus Virtutum stemmate septus.

Es ist also Christus in der Mitte des Weltalls thronend, umgeben von den Mächten des Himmels; — seine Herrlichkeit aber verkündigen die Evangelisten, welche in den vier Ecken der Tafel sitzend und schreibend gebildet sind.

Unter den Handschriften ragen zwei hervor aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Die eine ist ein Messcanon ehemals zu Metz, jetzt in der K. Bibliothek zu Paris [1]), worin zu den Worten „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Zebaoth ... Hosianna in der Höhe“ in einer Mandorla Christus vorgestellt ist, thronend auf der Himmelskugel, mit einer Kugel und einem Buch in den Händen. Zu beiden Seiten erscheinen oben zwei Seraphim; unten die sitzenden Figuren von Erde und Meer: links der Oceanus, ein halbnackter Mann, der mit der Rechten ein Wassergefäss, in der Linken einen Fisch hält und zu dessen Füssen der Kopf eines Wallfisches hervorragt; rechts die Tellus, ein halbnacktes Weib, an dessen Brüsten zwei Kinder saugen. Da sind Erde und Meer personificirt und der Himmel durch die Seraphim repräsentirt, um eine Anschauung zu geben von den

[1]) Nachgebild. bei Bastard Peint. et ornem. des Mss. Franç. (Livrais. IX.) Pl. 126.

Worten: „Himmel und Erde sind seiner Ehre voll.“ — Die andere Handschrift ist das berühmte Evangeliarium von St. Emmeram zu Regensburg aus dem Jahre 870, jetzt in der K. Bibliothek zu München [1]. Im Sternenhimmel erblickt man das Lamm und unter demselben die 24 Aeltesten ihre Kränze ihm darbringend; ganz unten aber in der linken Ecke erscheint der Meergott mit der Urne in der Rechten und dem Dreizack in der Linken, in der rechten Ecke die Erde mit einem Füllhorn in jeder Hand, beide sitzend, halbnackt, mit einem Gewand um Lenden und Füsse. Dass diese Figuren hier einen ähnlichen Zweck haben, wie in dem vorigen Gemälde, beweiset die folgende, auf dem untern Rande des Blattes stehende Inschrift:

Omnia, quae praesens *Tellus* producit alendo
Et *Maris* haec facies limbo circumvenit amplo:
Agne, deum solio temet venerantur in alto.
Cana caterva cluens, vatum et venerabilis ordo,
Coetus apostolicus sertis coelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore temet.
Et Princeps Karolus vultu speculatur aperto
Orans, ut tecum vivat longaevus in aevum.

Das ist Karl der Kahle, auf dessen Befehl diese Handschrift verfertigt ist.

Die andern Miniaturen finden sich in vier Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts. Es sind erstens zwei Handschriften des 11. Jahrhunderts, welche in Schrift und Bild das Exultet enthalten, das ist der Hymnus, der bei der Weihung der Osterkerze gesungen wird. In der einen, einer Pergamentrolle aus d'Agincourts Sammlung, ist jeder Vers von Miniaturen begleitet, deren zweite Christum über der Erde thronend vorstellt [2]: die Erde

[1] Cim. 55. ehemals D. 1. Bl. 6. Vergl. Col. Sanftl Diss. in aureum et pervet. evang. cod. ms. monasterii S. Emmerami p. 48.

[2] d'Agincourt Pitt. LIII, 2.

ist eine weibliche Figur, von deren Haupt sechs oder sieben Röhren ausgehen und an deren Brüsten zwei Hirsche saugen; in der rechten Hand hält sie ein Horn, aus welchem Zweige spriessen, mit der Linken eine Figur, die personificirte Finsterniss, die sie abzuwehren scheint; ihr Haupt ist von Strahlen beleuchtet, welche von einer Hand ausgehen, die über ihr aus Wolken hervorragt. Die Bedeutung dieser Figuren steht durch die beigesetzten Namen (Tellus, Caligo) fest; das Ganze erklärt sich aus dem zweiten Vers des Exultet, der hierdurch veranschaulicht werden soll, den Worten: „Gaudeat et se tantis tellus irradiata fulgoribus et aeterni regis splendore lustrata totius orbis se sentiat amisisse caliginem". Aus einem andern Exultet-Manuscript der Bibliothek Barberini ist nur die einzelne Figur der Erde mitgetheilt [1]), deren Name (Terra) hier ebenfalls beigeschrieben ist: zwischen zwei Bäumen, umgeben von Pflanzen, deren eine auf ihrem Haupte entspriesst, erscheint sie mit ausgebreiteten Armen, indem ein vierfüssiges Thier und eine Schlange an ihren Brüsten saugen, wie sie denn die allnährende ist.

Ferner zwei Evangelienhandschriften in der K. Bibliothek zu München. Die eine, eine Bamberger, aus dem 11. Jahrhundert, enthält ein Miniaturbild [2]), dessen vier Ecken die Symbole der Evangelisten nebst den Figuren der Paradiesesflüsse und dessen Mitte ein elliptisch geschlossener Regenbogen einnimmt: in den vier runden Ecken desselben sind zur Linken und Rechten Sol und Luna; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, der Himmel; unten die Erde, ein braunes Weib, mit nacktem Ober-

[1]) Ibid. LVI, 4.
[2]) Cim. 59. ehemals B. 2. Bamb. 285. Bl. 20 vers. Vergl. Kugler Museum 1834. S. 163. n. 9. und dessen Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 139.

leib, den Stamm eines Baumes haltend, der innerhalb des Regenbogens sich ausbreitet, — ebenfalls eine Andeutung des Paradieses. In demselben steht Christus, mit einer goldenen Kugel in der Rechten und mit der Linken einen Ast des Baumes fassend: es soll wohl der Baum der Erkenntniss und vielleicht auf die Sage hingedeutet sein, dass aus dessen Holz der Kreuzesstamm genommen sei. Die auf der folgenden Seite stehende Inschrift giebt nur die Erläuterung, dass Christus, der die Welt in seiner Hand hält, im Paradiese wandelt und die vier mystischen Ströme desselben, das vierfache Evangelium, über den Erdkreis sich ergiessen lässt:

Pax, bonitas, virtus, lux et sapientia Christus.
Signiferum supra tenet et generale, quod infra:
Hac ope divina paradysi calcat amoena.
Et velut hic stando, victoris signa gerendo —

und so weiter (s. unten §. 55.). Dagegen Christus in der Herrlichkeit, die er am Anfang beim Vater hatte, ist Gegenstand eines kleinen Bildes in der andern Handschrift, einem Evangelistarium des 12. Jahrhunderts ehemals im Kloster Niedermünster [1]). Es findet sich zu Anfang des vierten Evangelium: die vier Ecken des Gemäldes, welches den Evangelisten Johannes darstellt, enthalten in Runden Scenen aus dem ersten Kapitel seines Evangelium, zur Veranschaulichung folgender Stellen, welche jedesmal beigeschrieben sind:

Der Sohn Gottes beim Vater (Joh. 1, 1. 2.)	Die Predigt des Johannes (Joh. 1, 6. 7.)
Die Erscheinung Christi voll Gnade (Joh. 1, 14.)	Das Christuskind in der Krippe. (Joh. 1, 14.)

[1]) Cim. 54. ehemals B. 1. Es verdient bemerkt zu werden, dass in der Darstellung der Kreuzigung, welche diese Handschrift Bl. 3. enthält, zwar Sonne und Mond, aber nicht Oceanus und Tellus vorgestellt sind.

In dem erstgenannten Bilde nun sieht man innerhalb eines blauen Streifens mit goldenen Sternen, zwischen denen auch Sonne und Mond, aber nur nach ihrer mathematischen Figur, angegeben sind, das Brustbild Christi umgeben von vier geflügelten Engelköpfen, über ihm die Hand Gottes des Vaters: und in dem Segment ganz unten Oceanus und Tellus in ganzer Figur, sitzend, halbnackt, — jener hält einen Seedrachen umfasst, an dieser ringelt eine Schlange sich empor. Daneben steht lateinisch die Inschrift: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort; dieses war im Anfang bei Gott."

5. Auch um das *Schöpfungswerk* vor Augen zu stellen, sind diese Figuren zuweilen benutzt. Namentlich in einem Psalterium aus dem 10. Jahrhundert in der K. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart [1]), dessen zahlreiche Miniaturen zwar roh in der Ausführung, aber in der Erfindung von grossem Interesse sind. Hier ist (Bl. 110. a.) der Stelle Ps. 95, 5: „denn sein ist das Meer und er hat es gemacht und das Trockene haben seine Hände gebildet" ein Bild beigegeben, worin das trockene Land und das Meer als Personen erscheinen: links im Meer, worin Fische sich bewegen, liegt ein Triton, eine männliche Figur, die in einen Fischleib endigt, nackt, mit einer Mütze auf dem Haupt, in ein Horn blasend; rechts sieht man die halbe Figur eines Mannes mit langem, herabwallendem Haar, der ein Füllhorn auf der Schulter hält, aus welchem drei Blätter hervorgehen, da ist also auch die Erde in männlicher Gestalt [2]); — dazu schauet

[1]) Ms. bibl. in 4°. n. 23.

[2]) Dagegen zu Ps. 42, 7: „Darum gedenk' ich dein aus dem Lande des Jordan (de terra Jordanis)" Bl. 54. a. ist die Erde, auch durch die Inschrift als Terra bezeichnet, weiblich gebildet, nackt, mit beiden Händen ein Schleiergewand über dem Haupt haltend.

oben aus Wolken die Sonne, ein Gesicht mit gelbem Nimbus und rothen Strahlen. Aehnlich ist die Scheidung von Erde und Meer, das Werk des dritten Tages, behandelt, welches inmitten einer Darstellung des ganzen Sechstagewerks eine lateinische Bibel des 12. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Erlangen [1]) zu Anfang enthält: man erblickt Gott Vater, der die Hände ausgestreckt hält, links die Erde mit Bäumen besetzt, rechts das Meer wellenförmig gestreift; auf der Erde aber erscheint ein Weib, ganz bekleidet mit einem grünen Gewande, welches zwei Schlangen an seiner Brust hält, und auf dem Meer ein Mann nackt, von brauner Farbe, auf einem Delphin reitend. Hingegen Sonne und Mond, das Werk des vierten Tages, sind in dem folgenden Felde nur als Gesichter in einem blauen Kreise mit weissen Sternen zu beiden Seiten des Schöpfers dargestellt. Umgekehrt sind in einem lateinischen Alten Testament des 11. Jahrhunderts aus Coblenz, jetzt zu Pommersfelde [2]), welches ebenfalls zu Anfang eine Federzeichnung der Schöpfung in sechs Bildern enthält, zwar Sonne und Mond in dem vierten derselben in menschlicher Gestalt als Kniestücke dargestellt; aber in dem Werk des dritten Tages erblickt man die Erde nur als eine runde Scheibe, roth und gelb, darauf zwei Bäume, — und sie ringsumfliessend das Wasser, welches jedoch aus vier Urnen (also wenigstens an das Attribut des Meergottes erinnernd) in den vier Ecken des Bildes sich ergiesst.

6. Endlich hat auch die Darstellung der *letzten Dinge*, der Auferstehung und des jüngsten Gerichts, Veran-

[1]) No. 74. in gross fol. Von dieser Hdschr. handelt Irmischer Beschreib. der Mss. in der K. Univ. Bibl. zu Erlangen Bd. I. S. 228.

[2]) No. 2776. in gross fol. geschrieben unter Erzbischof Udo von Trier (1067—1077). Die Kenntniss dieser Handschrift und ihrer Malereien verdanke ich einer handschriftlichen Beschreibung von Herrn Dr. Bethmann.

lassung gegeben, die Personification von Erde und Meer einzuführen. Zwei Momente sind es, hervorgehoben in der alttestamentlichen und in der neutestamentlichen Weissagung, an welche dieselbe anknüpft. Erstens die Weissagung, dass ein neuer Himmel und eine neue Erde geschaffen werden (Jes. 65, 17. Offenb. 21, 1.), dass auch die Creatur, jetzt der Eitelkeit unterworfen, frei werden soll von der Knechtschaft der Vergänglichkeit zu der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes (Röm. 8, 20. 21). Dies ist aufgefasst in den Mosaiken der Kathedrale zu Torcello [1]), in welchen man unterhalb des thronenden Christus auf einem Altar das Buch des Lebens sieht und zu beiden Seiten desselben Engel, welche die Posaune zur Auferstehung blasen; neben ihnen ist die Auferstehung aller Creatur: links vierfüssige Thiere, welche sich erheben, rechts das Meer mit Fischen: in demselben erscheint aber auch ein nacktes Weib mit einem Füllhorn in der Linken als Personification desselben, oder vielmehr von Land und Meer, der neuen Erde. Darunter erblickt man das jüngste Gericht.

Bei Darstellung desselben oder vielmehr der Wiederkunft Christi in griechischen Fresken ist eben so das andere Moment berücksichtigt, die Schilderung von dem Meer und der Unterwelt, welche ihre Todten herausgeben zum Gericht (Offenb. 20, 13.). So erscheint die Erde in dem jüngsten Gericht, welches die Grabkapelle des Klosters des h. Gregorius auf dem Berge Athos schmückt [2]):

[1]) Abbild. auf einem Blatt aus einem schon vor längerer Zeit projectirten Werk: Il Fiore di Veneja; wovon ein Abdruck, im Besitz des Herrn Prof. Waagen, mir zu Gesicht gekommen ist.

[2]) Didron Manuel d'iconogr. chrét. grecq. et lat. p. 275. not. Auch in dem jüngsten Gericht in der Kirche dieses Klosters kommt die Erde vor, ein königliches Weib, sitzend zwischen brüllenden Löwen, die auf einem Drachen liegen: in der Linken hält sie eine lange Schlange, in der Rechten einen grossen Kelch, woraus sechs Vipernköpfe hervorkommen. Ibid. p. 267.

sie ist eine gekrönte Frau, spinnend an einer Spindel (vielleicht eine Reminiscenz an die Parce), auf einem Drachen sitzend, — und dieser Drache speit einen Menschen aus, den er verschlungen hat. Ebendaselbst ist an den Mauern der Kirche des Klosters Vatopedi ein jüngstes Gericht [1], in welchem man auch die Erde sieht, eine kräftige, reichbekleidete Frau, mit Blumen bekränzt: in der Rechten hält sie ein Bündel Zweige mit Früchten, in der Linken eine Schlange, welche sich um sie ringelt; sie sitzt auf zwei Löwen und wird von zwei Adlern gehoben, eine Gestalt erinnernd an die Cybele; aber das Meer, eine schlankere Frau, welche auf den Fluthen mit zwei Seeungeheuern fährt, hält in der Rechten ein Schiff, das sie selbst einst verschlungen und eben wieder von sich gegeben, mit der Linken bietet sie Gott einen nackten Menschen dar. Hingegen das Meer allein ist personificirt in dem jüngsten Gericht an der Kirche des Klosters zu Salamis [2] vom J. 1735 als eine grosse Frau, geschmückt mit Krone und Scepter, welche in der Rechten ein gewaltiges Schiff darbietet, das sie mit allen Segeln und Matrosen verschlungen hatte: diese Vorstellung wird ergänzt durch das Bild der bewegten Fluthen des Meeres, das erfüllt ist mit fabelhaften und wirklichen Thieren, einer Sirene, einem Seepferde, Tintenfisch, Walfisch, einer Schildkröte und Meerschlange (inmitten deren jene königliche Frau erscheint auf einem Meerungeheuer sitzend), so wie der Erde mit ihren Wäldern, Felsen und Bergen, wo eine Menge wilder Thiere und Ungeheuer, ein geflügelter Löwe, ein Drache, eine mehrköpfige Schlange, eine Hyäne, ein Flusspferd, Bär, Wolf, Adler, Scorpion herbeikommen, — welche sämmtlich die mensch-

[1] Ibid. p. 266 sq. not.
[2] Ibid. p. 271. not.

lichen Glieder, die sie verzehrt hatten, wieder von sich geben zum jüngsten Gericht.

Ich schliesse hieran die Erwähnung einer Scene, die in der griechischen Kirchenmalerei [1]) angeordnet ist als *Versammlung aller Geister* zum Lobe des Herrn nach dem 148sten Psalm: inmitten des Himmels mit Sonne, Mond und Sternen wird Christus vorgestellt, thronend, umgeben von den neun Engelchören; umher stehen die Worte: „alles was Odem hat, lobe den Herrn" (Ps. 150, 6.); darunter auf Wolken die Ordnungen aller Heiligen; weiter unten Bäume mit Früchten und Vögeln und noch tiefer die Thiere der Erde. Ein sehr vollständiges Gemälde nach dieser Anweisung schmückt die Vorhalle der grossen Kirche von Iviron auf dem Berge Athos [2]). Da sind die Engelchöre eingeschlossen einem breiten quadratischen Streifen mit den zwölf Zeichen des Thierkreises, um welche sich eine Inschrift hinzieht aus dem 148. Psalm (v. 2—12), die Aufforderung: „Engel, Sonne, Mond, Sterne lobet den Herrn; lobet ihn Himmel, Luft, Feuer, Hagel, Schnee, Nebel, Sturmwind; lobet ihn Berge und Hügel, Fruchtbäume und Cedern, wilde Thiere, Gewürm und gefiederte Vögel; Könige und alle Völker, Jünglinge und Jungfrauen, Alte sammt Knaben sollen seinen Namen feiern." Alles dies wird auch in dem Gemälde vor Augen gestellt: es vereinigt sich zum Lobe des Herrn die ganze belebte und unbelebte Natur, die hier ein Bild der Wirklichkeit ist. Dabei erscheint aber auch die Erde (ἡ Γῆ) in Gestalt eines blühenden jungen Mannes, nackt, aus voller Brust in eine Trompete stossend, woraus das Lob Gottes erschallt.

1) Ibid. p. 234—236.

2) Ibid. p. 237. sq. not. und Didron Annal. archéol. Vol. I. p. 164. Vol VI. p. 40—43.

b. Die vier Elemente.

Die Lehre.

Die heilige Schrift befasst das Universum unter der Eintheilung von Himmel und Erde. So nennt es die Schöpfungsurkunde. Und wenn in den Psalmen Gott als der Allmächtige, als Schöpfer verherrlicht wird; so heisst es, dass Himmel und Erde ihm gehören (Ps. 89, 12.), dass er Himmel und Erde gemacht hat (Ps. 121, 2. 124, 8. 134, 3.) [1]; von Gott dem Allwissenden wird gesagt bei Jeremias (23, 24.), dass er Himmel und Erde erfüllt: — und Jesaias ruft Himmel und Erde auf, indem er der ganzen Welt die Rede Jehova's kund thun will (Jes. 1, 2.). So wird auch Himmel und Erde als der Schauplatz des Reiches Gottes bezeichnet (Ephes. 1, 10.) und die zukünftige Welt als ein neuer Himmel und eine neue Erde aufgefasst. (2 Petr. 3, 13. Offenb. 21, 1.). — Hiernach sind auch von spätern Kirchenlehrern Himmel und Erde die beiden *Elemente* (στοιχεῖα, elementa) der Welt genannt [2].

Doch schon das Alte Testament fügt ein drittes Element hinzu, indem es die Erde unterscheidet als Wasser und festes Land. Also wie auch in der lebendigen Creatur drei Klassen unterschieden werden: die Fische des Meeres, die Vögel des Himmels und die Thiere der Erde (1 Mos. 1, 26. 28. Ps. 8, 8. 9.), so erscheint auch das Universum als ein dreifaches, als Himmel, Erde und Meer umfassend. (2 Mos. 20, 11. Ps. 146, 6. Jonas 1, 9.)

Das ist die Eintheilung der Welt, wie wir sie in den bisher erörterten Kunstdenkmälern befolgt finden,

[1] Eben so in dem Segen Melchisedeks, 1 Mos. 14, 19. vergl. v. 22. und in dem Gebet Hiskia's, Jes. 37, 16. 2. Kön. 19, 15.

[2] Theodoret an dem oben S. 11. a. O. Philastr. De haeres. c. 80. p. 153. ed. Fabr. Gennad. De eccles. dogmat. c. 37 (al. 70).

welche Himmel (oder Sonne und Mond), Erde und Meer in Person vorgestellt enthalten.

Einen Uebergang zu der Lehre von den vier Elementen macht die Erwähnung des Feuers vom Himmel oder des Feuers, welches von Jehova ausging [1]), theils als ein Gnadenzeichen, ein Gott wohlgefälliges Opfer zu verzehren, wie bei dem ersten Opfer Aarons, dem Opfer zur Einweihung des Salomonischen Tempels, dem Opfer des Elia (3 Mos. 9, 24. 2 Chron. 7, 11. 1 Kön. 18, 38.), theils als ein Strafmittel, Sünder zu vertilgen (3 Mos. 10, 2. 4. Mos. 16, 35. 2 Kön. 1, 10. 12. 14.), — wie auch im zweiten Briefe Petri das Feuer als das Element genannt wird, worin Himmel und Erde am Tage des Gerichts aufgelöset werden (2 Petr. 3, 7. 10. 12.). — Hieraus lassen sich, da die Vögel des Himmels auf das Element der Luft deuten, die vier Elemente zusammenstellen. Doch ist die Zusammenstellung in der heiligen Schrift selbst nicht ausdrücklich gemacht.

Vielmehr ist die Lehre von den vier Elementen aus dem heidnischen Alterthum auf die Kirche übergegangen.

2. Nachdem in der ionischen Philosophie einzelne Elemente zum Princip der Dinge erhoben waren, stellte zuerst Empedocles die Lehre auf von den vier Elementen, Feuer, Luft oder Aether, Wasser, Erde, die er für Wurzeln aller Dinge und für göttlich, das heisst unvergänglich, erklärte [2]); wogegen die Pythagoreer, namentlich Philolaus, nach der Zahl der regelmässigen Körper, welche ihnen für die

[1]) Beide Ausdrücke zusammen bei Hiob 1, 16: Feuer Gottes fiel vom Himmel.

[2]) Empedocl. v. 56. p. 92. Karsten. Vergl. Krische Die theolog. Lehren der griech. Denker S. 125.

Formen der Elemente galten, deren fünf annahmen [1]). Die erstere Annahme ist, wenn auch die Principien anders bestimmt wurden, herrschend geblieben in der physischen Philosophie der Griechen: sie ist namentlich von Plato [2]) und den Stoikern [3]) aufgenommen; auch von Aristoteles, nur dass dieser die vier Elemente auf die Welt des Vergehens beschränkt und verschieden von ihnen als fünften Körper den Aether bestimmt, der unter dem Materiellen das allein Göttliche sei [4]). — Daneben bestand die Eintheilung der Welt in Himmel oder Aether und Erde, welche man pantheistisch als Ursprung aller Dinge auffasste, — wie sie bei Euripides als Erzeuger besungen werden [5]). Und man leitete die eine Eintheilung aus der andern ab. Denn Varro, wie er die Welt in Himmel und Erde theilt, so begreift er unter dem erstern den Aether und die Luft, unter der letztern das Wasser und das Trockene [6]).

3. In der Kirche bezog man sich auf die griechischen Philosophen, insbesondere wurde Empedocles als

[1]) S. Boeckh Philolaos S. 160—162.

[2]) Plat. Tim. p. 31. b ff. 48. b ff. 53. b ff. 81. d. 82. a.; obwohl er bei Entwickelung des pythogoreischen Gedankens von den regelmässigen Körpern als Formen der Elemente ein fünftes (den Aether) anzudeuten scheint, p. 55. c.

[3]) S. Ritter Gesch. der Philos. Th. III. 2. A. S. 612 ff. Krische a. a. O. S. 465. 467.

[4]) Aristot. De caelo I, 3. p. 270. b. ed. Acad. Boruss. Vergl. Zeller die Philos. der Griechen Th. II. S. 461—464.

[5]) Euripid. Fragm. incert. trag. n. 174. p. 409. T. IX. ed. Matth. n. 161 (990). p. 483. ed. Wagner:

Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν ἀείδω.

Ebenso Virg. Georg. II, 325 sq.:

Tum Pater omnipotens fecundis imbribus Aether
Conjugis in gremium laetae descendit.

[6]) Varro bei Augustin. Civ. dei VII, 6.

Urheber der Lehre von den vier Elementen genannt. Dabei verwahrten sich allerdings die christlichen Apologeten wider die theologisch-philosophische Bedeutung der Elemente als Principien der Dinge [1]), gleichwie gegen ihre mythologische Erhebung (s. sogleich S. 94 f.). Aber als physische Lehre wurde die Annahme derselben als Grundbestandtheile der Dinge anerkannt. — Man fand sie auch im Alten Testament bezeichnet nach dem Vorgang jüdischer Erklärer [2]), indem man die vier Farben an den Teppichen der Stiftshütte namentlich dem Vorhang vor dem Allerheiligsten, so wie am Gewand des Hohenpriesters, — Hyacinth (blauer Purpur), rother Purpur, Coccus (carmesinroth) und Byssus (weiss) [3]), — auf die vier Elemente deutete [4]). — Der Unterschied der kirchlichen Auffassung von der des heidnischen Alterthums bestand darin, dass man die Annahme von vier Elementen der *Lehre* von der Schöpfung unterordnete.

Die Kirchenlehrer knüpften auch an die *Geschichte* der Schöpfung in der Genesis die Lehre von den vier Elementen an: — worin sich gewiss nichts erzwungenes finden lässt, wenn man die gleiche Art, wie Varro dieselben ableitet, vergleicht. Man sagte: Bei Nennung von Himmel und Erde seien Wasser, Luft und Feuer nur verschwiegen,

[1]) Justin. Cohort. ad Graec. c. 4. p. 9. d. Clemens Cohort. ad. gent. c. 5. p. 55 sqq. ed. Potter. Lactant. Div. Instit. II, 13.

[2]) Philo De vit. Moys. Lib. III. p. 148. lin. 36 sqq. Vol. II. ed. Mangey. Joseph. Ant. Jud. Lib. III. c. 7. §. 7. p. 156. T. I. ed. Haverc.

[3]) 2 Mos. 26, 1. 31. 36. 27, 16. und 36, 8. 35. 37. 38, 18. — 28, 5. 6. 15. und 39, 2. 3. 5. 8.

[4]) Origen. in Exod. Hom. XIII. c. 3. Opp. T. II. p. 177. Theodoret. Quaest. LX. in Exod. Opp. T. I. p. 165. ed. Schulze. Hieronym. Ep. 64. ad Fabiolam (vom J. 397) c. 19. Opp. T. I. p. 364. b.

aber darunter begriffen [1]; oder, da ja auch das Wasser genannt wird, — es fehle auch die Luft nicht, die entweder zum Himmel oder zur Erde zu rechnen sei [2]. Man folgerte also: Gott habe am Anfang die vier Elemente geschaffen [3]. Und diese Lehre ist dann auch, doch so, dass der Himmel von den übrigen Elementen als ein fünftes unterschieden wird, in das dogmatische System der mittelalterlichen Theologie übergegangen [4].

Sie erhält aber auch Bedeutung für den andern Grenzpunkt des Weltlaufs, die Auferstehung, indem man

[1]) Basil. In Hexaem. Hom. II. c. 3. p. 20. cf. c. 2. p. 19. ed. 2 Paris.

[2]) Augustin. De Genes. ad litt. Lib. III. c. 2. §. 4 sqq. T. III. P. 1. p. 111.

[3]) Eine bemerkenswerthe Stelle ist bei Paulin. Nol. Poema ult. (v. J. 395) v. 170. 176. ed. Muratori p. 710.:

Distribuitque locis mare, terras, âera, caelum;

.

Sic elementa suis decoravit singula formis, —

„indem er für die Erde den Menschen, für den Himmel die Sterne, für die Luft die Vögel, für das Wasser die Fische schuf". Ueber diese Stelle, insbesondere dass der Himmel als eins der vier Elemente eingeführt wird, s. eine bes. Abhandlung von Muratori Ad. Paulin. Poem. Diss. XX. l. c. p. 855—860.

[4]) Joh. Damasc. De fid. orthod. II, 5. T. I. p. 160. erklärt mit Beziehung auf Ps. 146, 6: Gott habe gemacht theils aus Nichts (nicht aus einer zuvor vorhandenen Materie) Himmel ferner Erde, Luft, Feuer, Wasser; theils aus diesem von ihm Geschaffenen die Creaturen. Von dem Himmel aber sagt er c. 6. p. 160. e: nach Einigen bestehe er aus den vier Elementen, andere nennten ihn einen fünften Körper; und p. 162. d: das Wesen des Himmels sei unbekannt. — Thom. Aq. Summ. theol. P. I. qu. 66. art. 1. respons. ad 2. T. XX. ed. Ven. p. 369. erläutert, warum in der Schöpfungsgeschichte nur von Erde und Wasser, nicht auch von Luft und Feuer die Rede sei; und erklärt art. 2. p. 370 sq. nach Aristoteles das Wesen des Himmels für verschieden von dem der vier Elemente.

weiter von der Bestimmung ausging (welche schon von den griechischen Philosophen und Aerzten geltend gemacht war), dass auch der Leib des Menschen aus den vier Elementen zusammengesetzt sei. So erklärt Origenes [1]) mit Berufung auf die Lehre des Alterthums, dass die Erde im Fleisch, die Luft im Hauch, das Wasser in der Feuchtigkeit, das Feuer in der Wärme des menschlichen Körpers erkannt werde: wenn also die Seele diesen hinfälligen Leib auf Gottes Geheiss verlasse, so kehre allmälig alles zu seinen mütterlichen Substanzen zurück. Daraus wird gefolgert, dass in den Elementen der Keim zum Auferstehungsleib bewahrt und er aus ihnen dereinst zum ewigen Leben erweckt wird [2]). Daher, obwohl die alten Christen ihre Todten beerdigten (nach der Sitte des Alten Testaments, auch wohl um das Gleichniss vom Samenkorn, 1 Cor. 15, 36, aufrecht zu erhalten); so waren sie doch unbekümmert, wenn ein anderes Schicksal den Leichnam traf und liessen sich durch die höhnende Barbarei der Heiden die Hoffnung der Auferstehung nicht verkümmern. Denn diese, in der Verfolgung zu Lyon und Vienne im J. 177, verbrannten die Körper der todten Christen und streuten die Asche in die Rhone [3]), — „als

[1]) Origen. De resurrect. fr. Opp. T. I. p. 36. col. 1. d. Vergl. Redepenning Origenes Th. II. S. 120.

[2]) Origenes findet dies auch in Apoc. 20, 13. ausgesprochen, indem er das Meer für alles Feuchte, die Unterwelt für die Luft, den Tod für die Erde nehmen will, l. c. p. 34. col. 2. b. c.

[3]) So wurden auch die 40 Märtyrer unter Licinius, nachdem sie nackt der Kälte ausgesetzt waren, noch athmend dem Feuer übergeben und dann ihre Reste in den Fluss geworfen; — also ging ihr Kampf durch alle vier Elemente hindurch, wie Basilius d. Gr. bemerkt, Hom. XIX. in 40 mart. c. 8. Opp. T. II. p. 155. a: „auf der Erde kämpften sie, in der (kalten) Luft blieben sie standhaft, dem Feuer wurden sie übergeben, das Wasser nahm sie auf.“

wenn sie", sagen die Gemeinden [1]), „mächtiger als Gott wären und ihnen die Auferstehung nehmen könnten." Und bei Minucius Felix [2]) sagt der Christ, dass sie zwar die alte und bessere Sitte der Beerdigung befolgten, jedoch nicht, wie die Heiden meinten, den Verlust des Begräbnisses fürchteten: denn jeder Leib, in welches der vier Elemente er auch übergehe, werde von Gott, dem Beschützer der Elemente, aufbehalten [3]). Und diese Furchtlosigkeit spricht Gregor v. Nazianz in dem schönen Bekenntniss aus [4]): „Wenn du willst, so lass meinen Leichnam das Feuer verzehren und streue die Asche in die Luft oder wirf den Leichnam auf den Fels, oder mag er in Flüssen und Regengüssen verfaulen. Ich werde doch nicht allein übersehen werden und zurückbleiben; sondern alle versammelt der jüngste Tag von der Welt Enden auf göttlichen Wink."

So hatte also die Lehre von den Elementen ein doppeltes Interesse für die Auffassung der Schöpfung und der Auferstehung. Wir werden sehen, ob sie auch bei beiden Epochen in mittelalterlichen Denkmälern vor Augen gestellt sind.

Die Kunstvorstellung.

In der Kunst des *klassischen Alterthums* sind die Elemente, obwohl selten, auf zwiefache Art zur Dar-

[1]) Bei Euseb. Hist. eccl. V, 1. p. 210. ed. Read. Routh Reliq. sacr. Vol. I. p. 291.

[2]) Minuc. Fel. Octav. c. 34. p. 356. ed. Gronov.

[3]) Corpus omne sive arescit in pulverem sive in humorem solvitur vel in cinerem comprimitur vel in nidorem tenuatur, subducitur nobis; sed deo elementorum custodi reservatur.

[4]) Gregor. Naz. Carm. ad se ipsum per interrog. et respons. v. 21 sqq. Opp. T. II. p. 914. Vrgl. Arnold Wahre Abbild. der ersten Christen Buch VI. Cap. 6. §. 11. Th. II. S. 123.

stellung gekommen. Erstens durch die Götter, die über sie oder in ihnen herrschen. So erscheinen sie gerade auch in Beziehung auf die Entstehung des Menschen in Reliefs mit der prometheischen Menschenbildung, wie auf dem Sarkophag im Capitolinischen Museum [1]), an dem man auch die Figuren von Adam und Eva zu erkennen geglaubt hat [2]). Da sieht man an der Vorderseite die Bildung des menschlichen Körpers durch Prometheus und seine Belebung durch Minerva; zuvor aber die Voraussetzungen dessen, die vier Elemente als Urstoffe des menschlichen Körpers [3]) und als Zeichen seiner Beseelung Amor und Psyche sich umarmend; — die Elemente sind durch ihre mythologischen Repräsentanten vorgestellt: das Feuer durch die Schmiede Vulcans, das Wasser durch den Ocean mit dem Ruder und Seedrachen, die Luft durch den Gott der Winde, der aus einer Muchel bläset, und die Erde durch die Gäa mit dem Füllhorn und zwei Genien [4]). — Andererseits werden die Elemente ange-

[1]) Mus. Capit. T. IV. Tab. 25. O. Müller Denkm. der alten Kunst Taf. 72. n. 405.

[2]) S. oben in d. Vorr. zum 1. Th. S. XXII.

[3]) So erklärt Foggini Mus. Capit. l. c. p. 116—118. (er nimmt aber den Windgott für einen Triton im Geleit des Meergottes und findet statt dessen die Luft durch den Sonnengott — das ist vielmehr die Eos — angezeigt.) O. Müller Handb. der Archäol. §. 396. A. 3. 3. Aufl. S. 638. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 190 f. — Dagegen will Böttiger Ideen zur Kunstarchäol. Th. II. S. 376. darin nach Zoega eine Allegorie des menschlichen Lebens, seiner Berufsarten erkennen.

[4]) Aehnlich auf dem Sarkophag mit der prometheischen Menschenbildung im Museum zu Neapel, s. oben S. 50. Anm. 6. — So scheint auch der Fall des Phaeton Veranlassung gegeben zu haben, die durch den unregelmässigen Lauf der Sonne in Unordnung gerathenen vier Elemente vorzustellen, wie in Betreff des Sarkophags aus Villa Borghese Winckelmann vermuthet, s. oben S. 50. Anm. 4.

deutet durch die Klassen der Thiere, die in ihnen leben, wie auf einer Gemme ein Salamander, Adler, Delphin und ein Löwe oder Bär die Göttin der Natur (eine Art ephesischer Diana mit vielen Brüsten, in halber Figur) umgeben [1]).

Der erstern Vorstellung verwandt, aber unter einem besondern religionsphilosophischen Gesichtspunkt, erscheint die Darstellung der Elemente, auf welche im Allgemeinen Bezug genommen wird bei einem Kirchenschriftsteller aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Gregor von Nyssa nehmlich bemerkt im Leben seiner Schwester Makrina (+379): sie sei so schön gewesen, dass selbst die Hand der Maler ihren Reiz nicht habe erreichen, dass ihre glückliche Bildung nicht habe treu wiedergegeben werden können von der alles unternehmenden, an das Grösste sich wagenden Kunst: — als Beweis aber, wie die Kunst an das Grösste sich wage, führt er an, dass sie sogar die Figuren der Elemente (*τῶν στοιχείων τὰς εἰκόνας*) nachbilde [2]). Freilich ist es nicht gleich deutlich, was für Elemente gemeint sind, auch nicht welcher Seite, der heidnischen oder der christlichen, deren Darstellung beigemessen wird. Vergleicht man aber den sonstigen Sprachgebrauch, so werden unter den

1) Causeus Roman. Mus. T. I. p. 23. Tab. 34. Montfauc. Antiq. expl. T. II. P. 2. p. 285. Pl. CXV, 4. Kopp Palaeogr. crit. Vol. III. p. 617. — So sieht man auch auf einem Blutjaspis im Berliner Museum (Kl. I. n. 93. bei Tölken Erkl. Verzeichn. S. 24.), welcher auf einer Barke, die den Lotos trägt, aus diesem aufsteigend den Harpokrates und vor dessen Antlitz die Sonne, hinter ihm den Mond, über ihm drei Käfer zeigt, — vor ihm drei Falken, hinter ihm drei Böcke, unter der Nilbarke drei Krokodile und drei Basilisken. Hiernach ist die ganz ähnliche Gemme (wenn es nicht dieselbe sein soll) bei Kopp l. c. p. 616. zu erklären.

2) Gregor Nyss. Vit. Macrin. Opp. T. II. p. 179. d. 180. a.

Elementen (στοιχείοις) theils die zwölf Zeichen des Thierkreises [1], vornehmlich aber bei den Kirchenschriftstellern Sonne und Mond entweder allein [2]) oder sammt den übrigen Grundstoffen der Welt [3]) oder auch diese allein (die vier Elemente) verstanden. Nun waren nach der physischen Deutung der Mythen schon bei den Heiden selbst, namentlich von Varro, die Götter auf Bestandtheile der Natur zurückgeführt [4]). Um so mehr hielten die christlichen Apologeten ihnen vor, dass sie die Elemente, das heisst die Natur, vergötterten. So erklärt namentlich J. Firmicus Maternus [5]) von den vier Elementen einzeln, dass das Wasser von den Aegyptern, die Erde von den Phrygiern, die Luft von den Assyriern und einem Theil der Africaner, das Feuer von den Per-

[1]) Diogen. Laert. Vit. philos. Lib. VI. s. 102. berichtet von dem Cyniker Menedemus, er habe einen Hut getragen, auf welchem die 12 στοιχεῖα eingewirkt waren. Ebenso werden darunter die Thierkreisbilder verstanden bei Epiphan. Haeres. LXVI. c. 9. p. 626. c.

[2]) Sonne, Mond und Sterne heissen στοιχεῖα bei Theophil. Ad Autol. Lib. I. c. 4. s. das. Maran. p. 340. not. f. Vergl. Justin. M. Apol. II. c. 5. und das. Otto T. II. p. 294. not. 2; — Sonne und Mond bei Chrysostom. Hom. in Coloss. II, 8. Opp. T. XI. p. 365. f. Theodoret. in Jes. XXX, 26. Opp. T. II. p. 307. ed. Schulze. Hieronym. Epist. 120. ad Hedibiam (um d. J. 406) qu. 4. Opp. T. I. p. 819.: omnis hebdomada in sabbatum et in primam et secundam etc. sabbati dividitur, quam ethnici idolorum et elementorum nominibus appellant; — da sind *idola* die Götter, von denen die fünf letzten Wochentage den Namen haben, Sonne und Mond aber *elementa.*

[3]) Euseb. Praep. evang. III, 2. T. I. p. 187. ed. Gaisf.: εἴς τε πῦρ καὶ γῆν καὶ ἥλιον καὶ τὰ λοιπὰ τῆς ὕλης στοιχεῖα.

[4]) Vergl. Tertullian. Ad nation. Lib. II. c. 3. 5.

[5]) J. Firmic. Mat. De errore prof. relig. c. 1 — 5. vergl. Creuzer Symbol. 3. Aufl. Th. I. S. 3 ff.

sern als höchster Gott verehrt werde. Und den Cultus der Elemente zusammengenommen macht Lactantius [1]) dem griechisch-römischen Heidenthum zum Vorwurf, — dass sie die Elemente, das heisst Gottes Werke, ihm vorzögen und deren Figuren, in menschliche Gestalt gefasst, verehrten: denn menschlich formten sie die Bilder von Sonne und Mond, desgleichen von Feuer, Erde und Meer, welche sie Vulcan, Vesta und Neptun nennten [2]). Solches sind wahrscheinlich die Bilder der Elemente, welche Gregor von Nyssa im Auge hat, da er zur Vergleichung mit der Abbildung der Makrina der höchsten Aufgaben der Kunst gedenkend, doch menschliche Figuren berücksichtigen wird, — wogegen die Thierkreiszeichen (welche auch gemeint sein könnten) zum grössern Theil nicht menschlich sind. — Wenn aber unter diesen Elementen heidnische Götter verstanden werden; so ist es sehr unwahrscheinlich, dass deren Nachbildung damals von christlichen Künstlern sollte gewagt sein, — es sei denn, dass dabei nur an Apollo und Diana als Personification von Sonne und Mond zu denken ist, deren Darstellung allerdings die altchristliche Kunst ausnahmsweise unternommen hat.

Aus dem *christlichen Alterthum* ist kein Denkmal mit Darstellung der Elemente erhalten. Doch ist von einem Ringe die Rede (mag er nun in der Wirklichkeit oder nur in der Legende bestanden haben), welcher an eine Vorstellung derselben denken lässt. Von dem Theo-

[1]) Lactant. Div. instit. Lib. II. c. 7.

[2]) Ebenso Prudent. Contr. Symmach. Lib. I. v. 297 ff.:

Quidquid humus, quidquid pelagus mirabile gignit,
Id duxere deos: colles, freta, flumina, flammas
Haec sibi per varias formata elementa figuras
Constituere patres etc.

Vergl. Cyrill. Alex. Contr. Julian. L. VI. Opp. T. VI. p. 205. d.

dosius, Lector zu Thessalonich, der, etwa im J. 303, den Märtyrertod durch Ertränkung gelitten haben soll und dessen Gedächtniss in der griechischen wie in der lateinischen Kirche am 4ten April angesetzt ist, wird erzählt [1]: es sei ihm im Schlaf von Gott ein Ring an die Hand gesteckt, durch den er, ohne gegenwärtig zu sein, von unheilbaren Krankheiten befreien konnte. Dieser Ring enthielt Sculpturen, wodurch der allmächtige Gott kund gethan haben sollte, dass Er der Geber sei, der die vier Elemente regiert [2]. Es konnten die Elemente durch Thiere, die in ihnen leben, und Gott nach seiner Herrschaft über sie durch eine Hand, — oder auch die Elemente durch die heidnischen Götter, die in ihnen walten, das heisst im Sinne der alten Christen durch Dämonen, mithin Gott als Herr auch über diese angedeutet sein. Darüber fehlt es an einer nähern Angabe. Der Grund aber, weshalb gerade diese Vorstellung dort angebracht war, wird in der vorhin bemerkten Annahme liegen, dass durch Krankheit und Tod der Leib in seine vier Elemente zersetzt wird: es zeigt also der Ring, der mit wunderbarer Kraft ausgestattet war, dieser Zersetzung entgegenzuwirken, Gott als Herrn der Elemente an [3].

[1] Act. Sanct. Antv. 4 Apr. T. I. p. 322 c.; die griechischen Acten das. im Anhang p. XLII. e. f. Tillemont Mém. pour serv. à l'hist. eccles. Not. XIII. sur la persécut. de Dioclet. T. V. p. 602. erklärt die Erzählung für fabelhaft.

[2] ὅτι παρ' αὐτοῦ τὸ δῶρον τοῦ τὰ τέσσαρα στοιχεῖα διοικοῦντος.

[3] Mazochi In Neapol. Kal. Comment. p. 154. not. 23. meint, es sei auf der Gemme des Rings der Name Gottes יהוה, das nomen tetragrammon, eingegraben gewesen, indem er στοιχεῖα für Buchstaben nimmt. Mit Recht weiset Martorelli De reg. theca calamar. Lib. II. p. 699. diese augenscheinlich unstatthafte Erklärung zurück, doch ohne über die Sculpturen eine eigene Ansicht zu äussern.

Dagegen lässt sich die Darstellung der Elemente in Denkmälern vom 10ten bis ins 13te Jahrhundert nachweisen.

1. Zuerst bei der *Schöpfung* oder doch mit Beziehung auf dieselbe. So enthält ein Bamberger Evangeliarium [1]), vermuthlich aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts, vor dem Evangelium Johannis ein Gemälde, welches dessen Anfang veranschaulicht: da erscheint Christus auf der Weltkugel thronend mit der Ueberschrift: „im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort", und mit der Unterschrift, welche die Mitte der Weltkugel einnimmt: „alles ist durch dasselbe gemacht und ohne dasselbe ist nichts gemacht"; darunter sieht man als Anfang des Evangelium die Taufe des Johannes, — die Weltkugel aber ist durch die Elemente

Ignis	Aer
Mare	Terra

sammt Sonne und Mond kenntlich gemacht. Nehmlich oben in einem Kreisausschnitt erblickt man zur Rechten Christi das *Feuer*, eine halbnackte weibliche Figur, auf der andern Seite die *Luft*, eine geflügelte männliche Figur, welche die eine die Sonne, die andere den Mond (ein braunes und ein gelbes Gesicht mit Strahlen) auf der Hand halten; unten erscheint das *Meer*, eine männliche Figur mit einem Fisch, und die *Erde*, weiblich, mit einem nackten Menschen in der Hand [2]). Hingegen

[1]) A. II. 18. Vergl. Jaeck Vollst. Beschreib. der öffentl. Biblioth. zu Bamberg Th. I. S. XIV. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. I. S. 94.

[2]) Hieran schliesst sich eine verwandte, jedoch einfachere, Darstellung ebenfalls vor dem Evang. Joh. mit den Figuren von Erde und Meer in einem Evangeliarium des 12. Jahrh. aus Niedermünster in München, s. oben S. 79.

auf die Bildung des Menschen aus den vier Elementen bezieht sich ein Gemälde vor dem Evangelium des Lucas in dem Epternacher Evangeliarium zu Gotha aus derselben Zeit [1]) (auf dessen Deckel die Erde sammt Sonne und Mond bei der Kreuzigung zu bemerken war, s. oben S. 73.): — aus Veranlassung einer Inschrift, welche den Menschen auf das Leben mit dem ewigen Licht (dabei das Wortspiel mit Lucas und lux) hinweiset, zuvor aber seines Ursprungs gedenkt:

es factus primis homo quatuor ex elementis,

stehen in den vier Ecken der Inschrifttafel in Runden die vier Elemente, in dieser Ordnung:

Ignis	Aer
Terra	Aqua.

Sie sind auf Goldgrund ausgeführt, in halber Figur, die Gesichter braun: das Feuer in rothem Gewande, mit Strahlen um das Haupt, hält in jeder Hand ein feuriges Bündel, die Luft in weissem Gewande hält die Hände ausgebreitet; Erde und Wasser sind gelb bekleidet, die Figur des letztern giesst eine Urne aus, jene hält in der einen Hand Blumen, mit der andern Schlangen an der Brust. Wiederum im Sinne des erstgenannten Gemäldes, aber ein mehr ausgebreitetes Bild der Weltschöpfung ist die Zeichnung zu Anfang einer Bibel des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster St. Hubert in den Ardennen, in der Stadtbibliothek zu Namur [2]): sie dient zur Ausschmückung der Initialen IN (der Worte: im Anfang schuf Gott

[1]) Vergl. Rathgeber Beschreib. der H. Gemälde-Gallerie zu Gotha S. 17.

[2]) Ich verdanke die Kenntniss derselben dem Herrn Dr. Bethmann mittelst einer colorirten Durchzeichnung. Eine gleiche Durchzeichnung ist jetzt im Besitz des christlich-archäol. Museum der Univ. zu Berlin.

Himmel und Erde). In der Mitte ist das Brustbild Christi als des Weltschöpfers, — umher die Elemente in ganzer Figur, sämmtlich in Runden, zwischen denen man die organischen Wesen der Schöpfung, Pflanzen so wie die Thiere der Erde, des Wassers und der Luft erblickt. Die Elemente, alle männlich, erscheinen in rothen Gewändern, in dieser Folge:

Ignis
Aër (Christus) Aqua
Terra.

Jedes ist mit seinem Namen versehen ausgenommen das Feuer, und hat zwei Attribute in den Händen: die Figur des Feuers hält Sonne und Mond; der Luftgott ist mit einem Horn (gleich den Windgöttern) und mit einem kugelförmigen Gegenstand, sei es ein Ball oder ein Gefäss, vorgestellt; der Wassergott mit einem Ruder und einer Urne, welche er ausgiesst; die Figur der Erde hat einen Spaten und eine Blume in den Händen. Ueberdies ist jedes Element am Rande seines Kreises durch eine Zahl bezeichnet [1]. — Ein Gemälde der Schöpfung selbst aber findet sich in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg um 1175 (s. Th. I. S. 26), wobei Luft und Wasser als Aeolus und Neptun vor dem schaffenden Gott abgebildet sind [2].

Dagegen mit Beseitigung der mythologischen Personification nur durch Thiere sollten, wie man vermuthet hat, die Elemente angedeutet sein in den Malereien der jüngst abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn [3])

[1]) Dem Feuer ist beigeschrieben: bis bina bis VIII; der Luft: bis bina ter XII; dem Wasser ter tria bis XVII (l. XVIII), und der Erde: ter tria ter XXVII.

[2]) Engelhardt Herrad von Landsberg S. 29.

[3]) Schnaase Die Kirche zu Ramersdorf in Kinkel's Taschenb. Vom Rhein 1847. S. 210. Kugler Handb. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 194.

Staats-Bibliothek Bamberg

um 1300. Hier war am Kuppelgewölbe der Chornische derselben Annahme zufolge Gott Vater in einer kreisförmigen Mandorla als Schöpfer vorgestellt; auf jeder Seite in gleich grossem Felde zwei geflügelte Thiere: ein weisser Bär, eine mächtige Schlange, ein Stier und muthmasslich ein Vogel, — welche die vier Elemente, der Eisbär das Wasser, die Schlange als Salamander das Feuer u. s. w., repräsentiren möchten. Es fragt sich jedoch, falls auch die Bestimmung der drei erstgenannten Thiere nicht ganz sicher sein sollte, ob hier nicht an das Gesicht Daniels von den vier Thieren zu denken ist (Dan. 7, 2 ff.), einem Löwen mit Adlerflügeln, einem Bären, einem Panther mit vier Flügeln und vier Häuptern und dem Thier mit zehn Hörnern, — wonach die Figur in der Mandorla als der Alte der Tage, der das Gericht hält, aufzufassen sein würde.

2. Nicht so sicher, wie bei der Schöpfung, lässt sich bei den *letzten Dingen* die Darstellung der Elemente nachweisen. Allerdings enthält eine Handschrift der Visiones s. Hildegardae in der Herzogl. Bibliothek zu Wiesbaden ein Gemälde des jüngsten Gerichts, worin die Elemente figuriren nach Anleitung der Worte der Vision [1]: ecce omnia elementa et omnes creaturae diro motu concussa sunt: ignis, aer et aqua eruperunt et terram moveri fecerunt, welche Bezug zu nehmen scheinen auf 2 Petr. 3, 10: „es wird der Tag des Herrn kommen, an welchem die Elemente im Brande aufgelöset und die Erde und die Werke auf ihr verbrannt werden". Man sieht nehmlich unterhalb des Weltrichters die Erde in Form einer Kugel, an allen vier Seiten mit je drei Köpfen besetzt,

[1] Es ist die Stelle zu Anfang der Vis. XII. §. 1. Vergl. ebendas. §. 2. in d. Revelationes etc. virginum Hildegardis et Elizabethae. Colon. Agr. 1628. fol. p. 160.

aus deren Mund Strahlen ausgehen. Von diesen Köpfen sind die zur Rechten roth, die zur Linken und am untern Rande grün, die am obern Rande blau gefärbt. Aber, wie auch der Vergleich mit einer ähnlichen Vorstellung dieser Handschrift zeigt, auf die wir später (§. 53.) zurückkommen, es deuten dieselben nicht sowohl die Elemente selbst an, als die Bewegung, das Anstürmen der Elemente, daher diese Figuren die Gestalt von Winden erhalten haben.

Dagegen sind von den Elementen Erde und Meer in Person vorgestellt aus Veranlassung des nächst folgenden Moments, der Auferstehung der Todten, indem sie erscheinen, wie sie ihre Todten herausgeben zum Gericht, in späteren Werken der griechischen Malerei, wovon vorhin (S. 82 ff.) schon die Rede gewesen ist.

3. Hiernächst sind noch einige Darstellungen meist einzelner Elemente zu bemerken aus späterer Zeit, welche keine Beziehung auf die heilige Geschichte haben.

Zuvor jedoch gedenke ich einiger Rundfiguren, die ursprünglich wohl in einer solchen Beziehung gestanden haben, nur dass sie nicht mehr erkennbar ist. Es sind die vereinzelten Figuren aller vier Elemente von Bronze, vier bis fünf Zoll hoch, vermuthlich aus dem 11. Jahrhundert, ehemals im Bamberger Domschatz, jetzt im Besitz des Herrn von Reider in Bamberg [1]). Sie sind sitzend gebildet und haben wahrscheinlich einst an den vier Ecken eines Reliquienkästchens sich befunden, das von ihnen getragen wurde: Erde und Meer sind weiblich, Luft und Feuer männlich; die Erde hat eine Schlange an der Brust, das Meer giesst eine Urne aus, — bei den

[1]) Ich habe sie dort (im Sept. 1846) gesehen. Die Beschreibung des Domschatzes bei v. Murr Merkw. der Fürstbisch. Residenzstadt Bamberg S. 92 ff. enthält keine Angabe, welche auf die ursprüngliche Bestimmung dieser Figuren leiten könnte.

beiden andern fehlen die Attribute [1]). Sämmtliche Figuren sind durch Inschriften auf ihrer Fussplatte kenntlich gemacht, welche zusammen einen Hexameter bilden:

Terra stat; Unda fluit; Aer fofet; Ignis adurit.

Als vereinzelte Darstellungen aber nenne ich eine Initiale in einer Handschrift von Augustin's Confessiones etwa aus dem Ende des 12. Jahrhunderts in der K. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart [2]), — ein M, aus zwei Säulen mit einem Bogen bestehend, dessen Mittelstamm durch die Figur der Erde gebildet wird, das ist ein nacktes Weib, welches zwei um die Säulen gewundene Schlangen an seinen Brüsten saugen lässt. — Dagegen ist die Erde männlich vorgestellt in einem Computus bei dem ebendaselbst befindlichen Chronicon Zwifaltense minus [3]) aus dem 12. Jahrhundert: im Mittelpunkt der verschiedenen Mondgestalten (p. 15. b.), welche funfzehn an der Zahl die Erde rings umgeben, erscheint der Erdgeist, von einem kleinen Kreise eng eingeschlossen als eine bärtige Figur, in kauernder Stellung, mit einer Blume und Aehren in den Händen. Aber gleich darauf (p. 16. a.) in einer Planetentafel, deren Mitte sie ebenfalls einnimmt, ist sie nur durch einen Kreis angedeutet.

In eben dieser Tafel, worin die Bahnen der Planeten durch concentrische Ringe bezeichnet sind, folgt hierauf als äusserster Ring die Sphäre der Fixsterne: diese sind,

[1]) Nur deutet bei der Figur der Luft ein Loch in der rechten Hand an, dass sie in derselben ein solches gehalten hat.

[2]) Ms. theol. et philos. in fol. No. 216. Kugler Museum 1834. S. 90. n. 9. Eine Durchzeichnung von Kugler ist in der Bibl. der K. Akademie der Künste zu Berlin.

[3]) Ms. histor. in fol. No. 415 (171). Die Handschrift, zur Benutzung für die Monumenta von Pertz nach Berlin entliehen, ist mir hier zugänglich gewesen.

gleichwie die Planeten, durch Köpfe (29 an der Zahl) angegeben. Jedoch waltet dabei wohl nicht das Interesse der Personification ob; sondern es soll, wie es scheint, durch diese Köpfe, welche nach rechts sehen, während die Planetenköpfe nach links gewendet sind, nur angedeutet werden, dass die tägliche Umdrehung des Himmels in einer der jährlichen Bewegung der Planeten entgegengesetzten Richtung erfolgt.

Wohl aber gehören hierher die Figuren der Erde und des Meeres in den merkwürdigen Mosaiken aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, welche, neuerdings wieder aufgefunden, ehemals den Chor der Abteikirche S. Remi zu Rheims einnahmen (s. Th. I. S. 28). Man sah dort auf der rechten Seite vier Quadrate: in der Mitte des ersten, welches in den Ecken die vier Flüsse des Paradieses in menschlicher Gestalt enthielt, das Meer als ein nacktes Weib mit einem Ruder in der Hand und auf einem Delphin sitzend, dabei die Worte Terra, Mare; und in der Mitte des dritten Quadrats, dessen Ecken die vier Jahreszeiten einnahmen, den Erdkreis als einen Mann, der an einem Flusse sitzt, mit der Inschrift: Orbis terrae.

Von einem interessanten Miniaturgemälde mit der Personification der Luft, des Aer, den die Musen nebst den Erfindern der Musik umgeben, zu Anfang eines Pontificale zu Rheims aus dem 13. Jahrhundert ist schon früher (Th. I. S. 243—245) die Rede gewesen.

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert.

So häufig die persönliche Vorstellung von Himmel, Erde und den Elementen in der vorigen Periode ist, so selten sieht man sie seit dem 13. Jahrhundert. Theils erscheint sie noch als Nachwirkung der bisher vorgekommenen Personificationen, theils schon im Zusammen-

hang mit den mythologischen Kunstbestrebungen, welche seit dem 15. Jahrhundert ein selbständiges Gebiet in Anspruch nehmen.

1. Von der erstern Art sind die Bildwerke, welche an dem Nordportal von Notre Dame in Paris aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angebracht sind [1]), aber in der ersten Revolution sehr gelitten haben, so dass die Köpfe der Personen verschwunden sind. Diese Bildwerke erinnern an die frühern Vorstellungen des gekreuzigten oder verherrlichten Erlösers, in dessen Umgebung Himmel und Erde und Meer sich zeigen. Während nehmlich die heilige Jungfrau mit dem Kinde die Stelle an dem Pfeiler in der Mitte des Portals einnimmt, ist zu beiden Seiten der Himmel durch die Zeichen des Thierkreises angedeutet: darunter aber Erde und Meer [2]). Die Erde auf der rechten Seite hinter dem Steinbock als ein Weib von edler, mächtiger Gestalt, sitzend, bekleidet bis auf die entblösste Brust: mit der Rechten erhebt sie eine Vase, woraus ein krautartiges Gewächs hervorgeht, in der Linken hält sie eine Erdscholle, worin ein fruchttragender Eichbaum wurzelt; vor ihr kniet eine zarte weibliche Figur, ebenfalls bekleidet, das ist ihr Kind, welches ihre Brust zu verlangen scheint. Beides lässt jenes mütterliche Weib als die Pflanzen-hervorbringende und Menschen-ernährende Erde erkennen. Auf der andern Seite neben dem Wassermann ist das Meer gebildet: denn jener, eine fast nackte Figur, auf den hintern Flossen

1) Abbild. bei De Laborde Monum. de la France T. II. p. 19. Pl. 173. n. 3. Lenoir Monum. de la France Par. 1840. fol. p. 34. Pl. 27. am besten bei Didron Annal. archéol. Vol. IX. p. 105. 108.

2) Die Figuren sind beschrieben und erklärt von Duchalais La Terre et la Mer à Notre Dame de Paris bei Didron Annal. archéol. Vol. VI. p. 102 sqq. und von Didron Ibid. Vol. IX. p. 105 sqq.

eines Wallfisches sitzend und eine Urne haltend, woraus in zwei Armen das Wasser sich ergiesst, zeigt die himmlischen Gewässer an, welche das Meer speisen [1]; das Meer aber erscheint als eine männliche Figur, ganz bekleidet, auf dem Wallfisch reitend, dessen Zügel an ihrem rechten Arm befestigt scheint, während sie in der rechten Hand [2]) einen Nachen mit viereckigem Segel hält (ähnlich wie die Figur des Meeres beim jüngsten Gericht in griechischen Fresken, s. oben S. 83). Das ist also das Meer, welches grosse Wallfische erregt (1 Mos. 1, 21.) und Schiffe trägt: da aber der Wallfisch in dessen Tiefe hinabgeht, während der Nachen auf der Oberfläche schwimmt; so scheint das personificirte Meer, welches auf jenem sitzt und diesen hält, durch beide Attribute charakterisirt zu werden, wie es den Meeresgrund mit der Meeresfläche, den Raum ausfüllend, verknüpft. — Dagegen sind solche Personificationen vermieden in den Sculpturen der Kathedrale zu Chartres, auch aus dem 13. Jahrhundert, welche das ganze Schöpfungswerk umfassen, — obwohl Gott Vater stets in ganzer menschlicher Figur dabei erscheint. Nehmlich in dem Werk des dritten Tages, der Scheidung von Erde und Meer, sieht man nicht diese selbst in Person (wie in ältern Miniaturen desselben Gegenstandes, s. oben S. 80 f.), sondern nur Kräuter und Bäume angegeben, welche dem Erdboden entspriessen [3]. Eben so ist das Werk des ersten und

[1]) Als Himmelszeichen kann er schwerlich das (süsse) Flusswasser anzeigen (wie Didron a. a. O. p. 106. mit Rücksicht auf das Attribut der Urne annimmt) im Gegensatz gegen das (salzige) Meerwasser, welches hier durch die Figur des Ocean repräsentirt sei. Vielmehr repräsentirt der Ocean die Gewässer der Erde überhaupt.

[2]) Nach der Beschreibung von Duchalais hält das Meer in der einen Hand den Zügel, in der andern das Schiff.

[3]) Abgeb. bei Didron l. c. p. 109.

zweiten Tages nur durch räumliche Scenerie bezeichnet [1]: Himmel und Erde, die am ersten Tage erschaffen werden, als chaotische Massen mit der Inschrift *celum*, *terrem* (sic); desgleichen die Wasser über der Veste und die Wasser unter der Veste, welche am zweiten Tage geschieden werden, als wellenförmige Streifen, zwischen denen der Himmelsraum erscheint, von Engeln eingenommen.

Diese Umbildung der Kunstvorstellung während jenes Zeitalters wird bestätigt durch Denkmäler der Malerei. Bezeichnend für den Wendepunkt ist auch hier ein Gemälde des Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi [2], wo man Gott Vater, umgeben von Engeln erblickt, wie er die Welt aus dem Nichts hervorruft: da sind Sonne und Mond noch nach dem antiken Motiv in menschlicher Gestalt dargestellt, — aber die irdische Schöpfung, Erde und Meer mit Pflanzen und Thieren, ist der wirklichen Erscheinung nachgebildet. — Hingegen rein geometrisch construirt ist der Weltkreis, den Gott Vater in seinen Armen hält, in dem Gemälde der Schöpfung von Pietro di Puccio [3] im Campo santo zu Pisa [4] um 1391; diese Welttafel (mappa mondo) ist in concentrische Kreise eingetheilt, von denen die neun äussern die neun Engelordnungen umfassen, — die innern die sichtbare Schöpfung, das heisst Himmel, Erde und die Elemente. Den Mittelpunkt bildet die Erde, ein Kreis, in welchem durch Striche die drei Welttheile abgetheilt sind; darauf

[1] Abgeb. bei Didron l. c. p. 46. 101.

[2] Abbild. in der Ramboux'schen Samml. zu Düsseldorf.

[3] Nicht Buffalmaco, dem Vasari Leben der Maler Th. I. S. 240. 242. das Werk beimisst; s. dagegen E. Förster Beitr. zur Kunstgesch. S. 123 ff. 126.

[4] Abbild. bei Lasinio Pitture a fresco del Campo santo di Pisa Tav. 16. Ausg. von 1812. Auch bei Didron Iconogr. chrét. p. 598. und Annal. archéolog. T. IX. p. 183.

folgen die Kreise der drei andern Elemente Wasser, Luft und Feuer [1]), nur durch ihre Namen angezeigt. Dann die Kreise für die Planeten, auch ohne Figuren, ausser dass Sonne und Mond als Gesichter erscheinen; endlich der Fixsternhimmel, worin einige Sterne, der Krystallhimmel und die Sphäre mit den Zeichen des Thierkreises, zwischen denen man zahlreiche Sterne erblickt. So ist auch in einem Miniaturbild einer Pariser Handschrift aus dem 14. Jahrhundert [2]) Himmel und Erde vor dem schaffenden Gott, jener als ein dunkler Kreis vorgestellt, dieser als ein heller Kreis, von Wasser bedeckt, auf welchem der Geist Gottes in Gestalt eines Kindleins schwebt.

Doch erscheint auch noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Himmel vorgestellt als eine aus einem blauen Kreisabschnitt, worin Sonne, Mond und Sterne angegeben sind, hervorragende Frau in jener Handschrift des britischen Museum [3]) (s. Th. I. S. 276), deren Miniaturen den Einfluss, selbst die persönliche Mitwirkung des Giotto erkennen lassen und für die Art der mythologischen Darstellungen jener Zeit besonders wichtig sind.

2. Der neuen Epoche im Gebrauch mythologischer Motive, seit dem 15. Jahrhundert, gehören schon die Fresken in der Chorkapelle bei den Eremitanern in Padua an, in denen die Erde unter den Planeten (vergl. §. 48.)

[1]) Diese Anordnung der Elemente ist pythagoreischen Ursprungs, s. Anonym. Vit. Pythagor. c. 10. bei Phot. Cod. CCXLIX. p. 439. col. 2. ed. Bekker (Jamblich. Vit. Pythag. ed. Kiessl. P. II. p. 108. 110.)

[2]) Bibl. roy. Suppl. I. 638. Abgeb. bei Didron Iconogr. chrét. p. 481. und Annal. archéol. Vol. IX. p. 48.

[3]) Bl. 20. a. s. Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. I. S. 150.

vorgestellt ist: sie erscheint mit dem Antlitz eines alten Mannes, auf einem von Löwen gebildeten Thron sitzend, geschmückt mit der päpstlichen Tiara und dem weiten Mantel, Scepter und Reichsapfel in den Händen haltend: so repräsentirt sie die geistliche und weltliche Macht [1]. — In dieser Periode entscheidet sich die Rückkehr von blossen Personificationen zu eigentlich mythologischen Personen (wenn auch in allegorischer Bedeutung), wovon sich bei Michelangelo eine Andeutung findet, in seinem Entwurf zu dem Grabmal des Papstes Julius II. [2] († 1513). Den Gipfel desselben sollte die Figur des Himmels und der Erde bilden: die *Erde*, in Gestalt der Cybele, klagend, dass sie in der Welt bleiben müsse aller Trefflichkeit beraubt durch den Tod eines solchen Mannes; während der *Himmel*, der lächelnd eine Bahre auf der Schulter trägt, seine Freude kund giebt, dass dessen Seele zur ewigen Herrlichkeit eingegangen ist. Dieser Entwurf kam nicht zur Ausführung. Und eben so wenig eine ähnliche Gruppe nach Michelangelo's Angaben für das Denkmal des Herzogs Giuliano in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz, woran Tribolo (um 1534) arbeitete [3]; es sollten neben der von Michelangelo gefertigten Statue dieses Herzogs zwei nackte Gestalten zu stehen kommen: die eine das Haupt mit Cypressen gekrönt und trauernd gesenkt, die

[1] E. Förster im Tüb. Kunstblatt 1838. S. 66. Auch in den Fresken der Sala della ragione zu Padua sieht man unter den Planeten die Erde, kenntlich durch die Symbole kirchlicher Macht, und den Himmel (? — jedenfalls ist es nicht der Planet Uranus), der als Astronom vor der Himmelskugel sitzt. Ebendas. S. 59.

[2] Vasari Leben der Maler Th. V. S. 290. vergl. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 232 f.

[3] Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 65.

Arme ausgebreitet als Darstellung der Erde [1]), welche den Verlust Herzog Giuliano's beweint, — die andere lächelnd, die Arme nach oben streckend, ein Bild des Himmels, der sich fröhlich zeigt ob des Glanzes und Schmuckes, der ihm durch die Seele jenes Gebieters verliehen wird.

In dieser Zeit kommen auch die *vier Elemente* nach mythologischen Motiven zur Darstellung. Zwar sind sie noch um das J. 1480 in einem Kalenderbuch der Heidelberger Bibliothek [2]) nach ihrer natürlichen Beschaffenheit abgebildet: die Erde mit Andeutung der Landschaft durch Berg, Steine, einen Baum, und des Bewohntseins durch ein Gebäude; das Wasser mit einem Schiff; die Luft als Gewölk, worin sich Strahlen zeigen, die von einem Kopf (das ist der Wind) ausgehn; das Feuer als aufsteigende Flammen. — Aber von Paolo Veronese wurde (vor 1560) zu Masero im Trevisaner Gebiet ein Saal des Hauses, welches gegenwärtig die Grafen Manin besitzen, mit mythologischen Figuren geschmückt, insbesondere die vier Ecken desselben mit den vier Elementen, während der Olymp die Mitte einnimmt [3]). Von der Erfindung des Francesco Albani († 1660) sind

[1]) Dagegen ist von Tribolo eine Göttin der Natur in Marmor ausgeführt, welche, zu einem Brunnen bestimmt, eine antike Vase auf ihrem Haupte tragen sollte: bei der ersten Reihe ihrer Brüste sieht man einige Kinder mit Festons in den Händen in verschiedenen anmuthigen Stellungen, bei der zweiten Reihe Brüste eine Menge vierfüssiger Thiere und der Göttin zu Füssen allerlei Fische; diese Statue ward in Fontainebleau aufgestellt. Vasari a. a. O. S. 61.

[2]) Cod. Palat. 832 in fol. (erwähnt von Wilken Gesch. der alten Heidelb. Büchersamml. S. 540. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. II. S. 387.) Bl. 106. a. b. und 107. a. b.

[3]) E. Förster zu Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 337. A. 56.

vier, mehrmals von ihm wiederholte, Gemälde mit einer allegorisch-mythologischen Vorstellung der vier Elemente im Pallast Borghese zu Rom [1]. Und von Jan Breughel († 1625) sind zu Stuttgart in der Gallerie des K. Museum der bildenden Künste vier Gemälde, welche die Elemente zum Theil mit mythologischer Ausstattung vor Augen stellen: das Feuer (n. 24.) mit der unterirdischen Werkstätte Vulcans, oben mit einer Ruine, die vom Feuer verzehrt ist; das Wasser (n. 18.) mit dem Neptun, welcher Wasser aus einer Schnecke fliessen lässt; bei der Darstellung der Luft (n. 19.) erblickt man eine weibliche Figur, welche einen Globus in der einen, einen Cacadu auf der andern Hand hält; die Erde (n. 23.) hingegen ist ohne Allegorie durch eine Landschaft vorgestellt, deren Hintergrund das Paradies mit Adam und Eva bildet, während vorne allerlei Thiere erscheinen [2].

Darin zeigt sich schon jene conventionelle Art, den Mythus zu handhaben, welche dem Zeitalter eines gesunkenen Geschmacks angehört und denselben sogar völlig entwerthet, indem sie ihn in die gemeine Wirklichkeit herabzieht und der Genremalerei dienstbar macht [3].

3. Nichtsdestoweniger behält die Auffassung der Natur, welche selbst dem Mythus zu Grunde liegt, ideale Wahrheit und das Motiv, den Elementen der Welt per-

[1] Platner Beschreib. Rom's III, 3. S. 289.

[2] Noch zwei Gemälde, die zur niederländischen Schule hinneigen sollen (von Joh. Stephan Robalto 1649—1733), zeigen das eine Erde und Wasser, das andere Feuer und Luft in Gestalt weiblicher Figuren, umgeben von allen möglichen Naturerzeugnissen und Kunstproducten, — in der H. Gallerie zu Gotha. Rathgeber Beschreib. der H. Gemälde-Gallerie zu Gotha S. 52.

[3] Wie gerade auch in einem Gemälde von Jan Breughel in der Berliner Gallerie (n. 678.) geschehen ist, s. Th. I. S. 341.

sönliche Existenz, Theilnahme an menschlichen Geschicken zu leihen, poetische Schönheit. Daher es auch in der neuern Poesie sich behauptet hat.

Wie schon nach den Berichten des Alterthums der Tod des Julius Cäsar durch auffallende Naturerscheinungen vorbedeutet sein sollte, so heisst es bei Shakspeare († 1616) in dem Trauerspiel gleiches Namens von der Nacht auf des Märzen Idus [1]):

(Casca.) Wer sah den Himmel je so zornig drohn?
(Cassius.) Die, welche so voll Schuld die Erde sahn;

und weiter:

(Cäsar.) Zu Nacht hat Erd' und Himmel Krieg geführt.

Da wird also der Natur ein *sittliches* Interesse beigemessen. Hingegen der *physischen* Betrachtung im Sinne jener Verse aus der Aeneïde Virgils (oben S. 2.) gehört das Sinngedicht des Friedrich von Logau († 1655) an, worin er den Mai schildert [2]):

Dieser Monat ist ein Kuss, den der Himmel giebt der Erde,
Dass sie jetzo seine Braut, künftig eine Mutter werde.

Endlich die *religiöse* Bestimmung aller Creaturen, zunächst der Elemente, findet sich ausgesprochen nach dem Vorbild der Psalmenpoesie in dem Liede von Freylinghausen († 1739): Auf auf mein Geist [3]):

Die Himmel rühmen ihres Schöpfers Ehr',
Die Luft, die Erd' und was im Meer sich regt,
Das Alles den zu zeigen sich bewegt,
Der ist und heisst Jehova, unser Herr.

1) Shakspeare Jul. Cäsar, I. Aufz. 3. Scene und II. Aufz. 2. Scene. Uebers. v. Schlegel u. Tieck Bd. V. 1841. S. 18. 35.

2) Friedr. von Logau Sinngedichte, herausgegeben von Ramler u. Lessing, in des letztern Werken von Lachm. Bd. V. S. 109.

3) Freylinghausen Geistr. Gesangb. Ausg. von 1741. n. 348. v. 3. S. 218.

§. 46. Der Abgrund.

An die Personification des Meeres, welche neben der der Erde in Denkmälern vom 9. bis zum 13. Jahrhundert eben mehrmals vorgekommen ist, schliessen sich die in der christlichen Kunst schon früher häufig dargestellten Flussgötter an, — von denen aber erst weiterhin die Rede sein soll.

Hier jedoch nach der personificirten Darstellung von Himmel und Erde gedenke ich noch des Abgrundes, der in Gemälden eben jenes Zeitalters einigemal in Person vorgestellt ist.

1. Der Abgrund oder die Tiefe wird in der heiligen Schrift im Gegensatz gegen den Himmel als eine der Dimensionen und Gegenden des Raumes aufgefasst, — wie schon gleich zu Anfang nach dem Spruch von Erschaffung des Himmels und der Erde, der Tiefe gedacht wird (des Abyssos, — wenigstens nach den LXX), auf welcher Finsterniss war (1 Mos. 1, 2.). Und da zwischen dem Himmel und der Tiefe Erde und Meer sind, so wird die ganze Welt als Schauplatz der Allmacht des Herrn durch diese vier Räume bezeichnet: „alles was Jehova will, thut er, im Himmel und auf Erden, im Meer und in allen Tiefen“ (Ps. 135, 6.). Andererseits wird dem Himmel der Abgrund entgegengesetzt in der Bedeutung der Unterwelt als Ort des Todes (Röm. 10, 6. 7.) und des Verderbens (Offenb. 20, 1. 9, 1. 2.). In diesem Sinn scheint jener Abgrund aus der Schöpfungsgeschichte aufgefasst zu sein, wie er mit Andeutung der Personification in einem Denkmal der spätern christlichen Kunst ausgeführt ist.

In der erstern bloss räumlichen Bedeutung aber bezieht sich der Abgrund sowohl auf die Erde als das Meer, indem er von den Tiefen beider gebraucht wird. In tropischer Rede jedoch nähert sich diese Bedeutung

der andern, sofern in den Abgrund versinken so viel ist als in Elend und Verderben gerathen. Daher die Hoffnung und Bitte des Psalmensängers zu Gott, dass er aus der Erde Abgründen ihn wieder hervorziehe (Ps. 71, 20), dass er aus dem Schlamm ihn errette, nicht die Wasserfluth ihn überströmen, nicht den Abgrund ihn verschlingen lasse (Ps. 69, 15. 16. vergl. v. 2. 3.). Dieser Anwendung liegt aber die eigentliche Rede und wirkliche Geschichte zum Grunde. Denn von der Rotte Korah heisst es, dass die Erde ihren Mund aufgethan und sie verschlungen habe, dass sie lebendig in die Unterwelt hinabfuhr (4 Mos. 16, 30. 32. 33.); und ebenso von Pharao und seiner Macht, dass sie von den Fluthen bedeckt wurden und in den *Abgrund* (βύϑος) sanken gleich Steinen (2 Mos. 15, 5.) [1]), nachdem Gott die Israeliten durch die Tiefe hindurchgeführt hatte (vergl. Jes. 63, 13.). Dieser Abgrund (Bythos) [2]) ist es, welcher gerade bei Abbildung der letztern Scene in der mittelalterlichen Kunst persönlich dargestellt worden.

Es ist dafür noch daran zu erinnern, zuerst dass auch im Alten Testament eine solche Personification vorkommt, wenn es im Hiob (28, 14) heisst: „Der Abgrund spricht: in mir ist die Weisheit nicht; und das Meer spricht: sie ist nicht bei mir.“ Sodann, dass in der Offenbarung Joh. (9, 11.) dem Abgrund ein eigener Herrscher gegeben wird, der Engel des Abgrundes, dessen Name (Abaddon oder Apollyon, das heisst Verderber) dem Charakter des Ortes entspricht.

[1]) Ferner von Jonas: „Du warfst mich in's Herz des Meeres . . . die Tiefe (ἄβυσσος) umschloss mich“ (Jon. 2, 6.).

[2]) Also die Meerestiefe; wogegen βύϑος auch das *hohe* Meer bedeutet 2 Cor. 11, 25., das einzigemal, dass es im Neuen Testament vorkommt.

2. Beiden Kunstvorstellungen voran geht die Erwähnung einer dritten in jener Stelle der Carolinischen Bücher von den Bildern (s. oben S. 18.): die Person des Abgrundes, heisst es da, werde entgegen der heil. Schrift von den Malern vorgestellt, wie sie Ueberschwemmungen hervorbringt. Will man diese Vorstellung, abgesehen von der gerügten Personification, auf ein biblisches Ereigniss zurückführen, so hat man an „die Brunnen der Tiefe" zu denken, welche bei der Sündfluth sich aufthaten (1 Mos. 7, 11. vergl. 8, 2.).

Der Schöpfungsgeschichte aber gehört ein Miniaturbild in einer lateinischen Bibel des 10. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Paris [1]), welches auf die Erwähnung des Abgrundes folgt: die malerische Auffassung desselben scheint bedingt zu sein durch die Schilderung Sprichw. 8, 27., wo es von der uranfänglichen Weisheit heisst, sie sei dagewesen, als der Schöpfer *gyro vallabat abyssos*. Man sieht dort nehmlich einen kegelförmigen Hügel, abgetheilt in spiralförmige Zonen gleich einem Wege, der sich um ihn herumzieht. Die unterste Zone ist von Vögeln besetzt, darüber sind Fische, noch höher Pflanzen, — das sind also die Creaturen, welche der Luft, dem Wasser und dem Erdreich angehören. Das Element des Feuers hat vielleicht im Innern des Hügels seinen Sitz; denn die Spitze desselben ist trichterförmig ausgehöhlt. Aus dieser Art Vulcan aber ragt der grosse Kopf eines wilden Mannes hervor: dies widerwärtige Wesen mit grimmiger Gebehrde ist ganz eigentlich die *facies abyssi*, wie es in der Vulgata (Genes. 1, 2.) heisst, — es stellt den Abgrund vor, auf welchem Finsterniss war.

In verderblicher Thätigkeit erscheint derselbe bei dem Untergang Pharao's. Diese Katastrophe nebst der Errettung

[1]) Didron in s. Annal. archéol. Vol. IX. p. 48 sq.

der Israeliten ist zwar schon in der ältern christlichen Kunst, auf Sarkophagen, zur Darstellung gekommen: wobei auch die Nymphe des rothen Meeres (die Ἐρυθρὰ θάλασσα) sichtbar ist (s. unten §. 55.). Aber die Personification des Abgrundes ist hier noch nicht aufgenommen. Auch das früheste Miniaturgemälde dieses Gegenstandes in einer pariser Handschrift des Gregor von Nazianz aus dem neunten Jahrhundert hat dieselbe nicht [1]).

Sie findet sich zuerst in einer Handschrift der K. Bibliothek zu Paris aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts, jener merkwürdigen Catene zu den Psalmen, die schon in der Einleitung (Th. I. S. 24 ff.) hervorgehoben ist. In dem Bilde des Durchgangs durch's rothe Meer [2]) erscheint Pharao auf einem Wagen, der sammt den Pferden schon beinahe von den Fluthen verschlungen ist und vor ihm eine nackte männliche Gestalt, die ihn bei den Haaren hinabzieht, mit Namen Bythos (*BYΘOC*), das ist der Abgrund in Person. Eine ganz ähnliche Darstellung desselben Gegenstandes enthält eine vaticanische Handschrift des 11ten oder 12ten Jahrhunderts [3]), worin ebenfalls ohne Zweifel die Meerestiefe angedeutet wird durch eine nackte, wie es scheint, weibliche Figur, deren Haupt von Schilf umkränzt ist: sie hat mit beiden Händen den Pharao beim Kopf (daher sie nur vom Rücken gesehen wird), ihm die Krone herabzureissen oder vielmehr ihn selbst in den Abgrund zu ziehen.

3. Eine interessante Parallele, als Beispiel, wie seit dem dreizehnten Jahrhundert solche Motive verdrängt

1) S. Millin Voy. dans le midi de la France T. II. p. 356. not.

2) Abbild. bei Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon. T. I. Pl. XXXIX. s. oben Th. I. S. 25.

3) d'Aginc. Pitt. Tav. LXII, 4. Näheres über diese Handschrift und die obige von d'Agincourts Annahme abweichende Zeitbestimmung s. unten §. 55.

werden, giebt ein Bild von Pharao's Untergang in einem Psalterium von italienischer Arbeit aus dem 13. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Paris: da sind an die Stelle des personificirten Abgrundes (des Bythos) zwei Teufel getreten, welche mit Pfeilen auf Pharao und die Seinen schiessen [1]).

§. 47. Sonne und Mond.

Sonne und Mond [2]) wurden schon im klassischen Alterthum verschieden dargestellt, je nachdem man an die Naturerscheinung oder an die Idee der Lichtgottheit sich hielt und auch im letztern Fall ergiebt sich eine Verschiedenheit, sofern die Gottheit mehr oder weniger vollständig mit ihren Attributen versehen werden sollte.

Nach der herrschenden Vorstellung von dem Sonnengott und der Mondgöttin (Helios und Selene), wie sie auf der Himmelsbahn sich bewegend gedacht wurden, fährt jener mit vier Pferden, diese mit zwei Pferden [3]). So waren sie und zwar Helios emporsteigend und Selene sich senkend, um nur zwei Kunstwerke von vorbildlicher

[1]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 313.

[2]) Das Interesse, welches eine Monographie der christlichen Kunstvorstellung von Sonne und Mond gewähren würde, hebt Didron hervor, Annal. archéol. T. IX. p. 180. 182.

[3]) Ovid. Metam. Lib. II. v. 153 sq. und Rem. amor. v. 258. Manil. Astron. Lib. V. v. 3. — Von der älteren griechischen Kunst aber wurde die Luna zu Pferde reitend dargestellt, wie von Phidias am Fussgestell unter dem Thron des olympischen Zeus, Paus. V, 11, 3; ebenso auf dem Gefäss mit der Vorstellung des Sonnenaufgangs in der Sammlung Blacas bei Gerhard Ueber die Lichtgottheiten auf Kunstdenkm. in d. Philol. u. histor. Abhdl. der Akad. zu Berlin. Jahrg. 1838. S. 385. Taf. I, 2. vergl. das. S. 386. 390. darnach bei Creuzer Symbol. u. Mythol. 3. Ausg. Th. II. H. 3. S. 696. Taf. VI. n. 32.

Bedeutung zu nennen, zu Athen im östlichen Giebelfeld des Parthenon und wahrscheinlich ebenso im Giebelfeld des capitolinischen Tempels zu Rom [1]) einander gegenübergestellt. Aus späterer Zeit aber, den Anfängen der christlichen Kunst nahe stehend, ist der Triumphbogen Constantins zu bemerken, an dessen schmalen Seiten zwei runde Basreliefs dieselbe Vorstellung enthalten [2]). Doch wird der Luna auch ein Zweigespann von Rindern gegeben auf Bildwerken [3]) wie in der Schilderung der Dichter [4]). — Auch ein christlicher Dichter zu Anfang des 5. Jahrhunderts, Prudentius berührt diese Bilder bei Bestreitung des heidnischen Aberglaubens: er spricht von dem Sonnengott, den sie erdichtet hätten auf einem Wagen mit vier Rossen fahrend, mit der Peitsche in der Rechten, das Haupt mit Strahlen umgeben, und dessen

1) O. Jahn Archäol. Beiträge S. 80 ff. 86.

2) Ferner erscheint Helios auf vierspännigem Sonnenwagen auf Gemmen in der K. Samml. zu Berlin Kl. III. n. 25 — 30. Tölken Erkl. Verz. S. 89 f.

3) Auf einem Sarkophag der Villa Borghese bei Gerhard Ant. Bildw. S. 283. Taf. 38; auf einem Diptychon im Museum zu Sens b. Millin Monum. inéd. T. II p. 342. Pl. LI. u. Mythol. Galler. XXXIV, 121. Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 58. 87. — Auffallend ist, dass beiderlei Gespann ihr gegeben wird in einem und demselben Bildwerk, einem Endymionrelief in Villa Panfili Doria bei Braun Ant. Marmorw. Dec. I. S. 11. Taf. VIII: oben am Rande, gegenüber dem Sonnengott fährt die Luna mit zwei Rindern, während inmitten der Scene, wo sie vom Wagen gestiegen ist, derselbe mit zwei Pferden bespannt ist.

4) Theils Stiere (juvenci, tauri), theils Kühe (juvencae), jenes bei Claudian. Rapt. Proserp. Lib. III. v. 403. und Fulgent. Myth. Lib. I. pag. 618. ed. Staveeren, dieses bei Auson. Epist. V. v. 1. XIX. v. 3. Vergl. Dionys. Hymn. in Apoll. v. 23. in Brunck. Anal. T. II. p. 254. und bei Bellermann Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 26. mit Anmerk. S. 36 f. Schol. Germanic. bei Arat. ed. Buhle Vol. II. p. 111.

Standbildern aus Erz oder Marmor, und von der Mondgöttin, welche zwei Rinder lenkend gedacht werde[1]).

Einfacher ist die Vorstellung ohne den Wagen: der Sonnengott ist alsdann an dem Strahlenkranz kenntlich und hat eine Peitsche, auch eine Fackel oder eine Kugel in der Hand; die Mondgöttin zeichnet die Sichel über dem Haupt und das kreisförmig über demselben ausgespannte Gewand aus. Eine Statue der leztern ist im capitolinischen Museum[2]); eine Statue des Sonnengottes, der mit der Strahlenkrone geschmückt, Füllhorn und Kugel in den Händen und zu seinen Füssen zwei Pferde hat, aus der Villa Pinciana befindet sich im Louvre[3]). Häufig sind Reliefbilder desselben[4]): namentlich mit der Kugel in der Hand, auf constantinischen Münzen. Einige aber zeigen daneben ein Kreuz und gehören somit beiden Religionen an, sei es in ihrer Folge, wie sie geschichtlich aneinander grenzen, das einst herrschende Heidenthum und das nun siegreiche Christenthum, oder in einer Vermischung, wie sie dem Kaiser selbst geläufig war (s. oben Th. I. S. 96—99.).

[1]) Prudent. Contr. Symmach. Lib. I. v. 344 sqq. 361.

[2]) Mus. Capit. T. III. Tab. 16. Beschreib. Rom's III, 1. S. 143. Ebendas. ist eine Statue der Diana Lucifera mit dem das Haupt umwallenden Schleier, Mus. Capit. T. III. Tab. 18. Beschreib. Rom's III, 1. S. 170. — Als Hauptstatue der Luna bezeichnet Hirt Mythol. Bilderbuch S. 38. die im Mus. Capit. T. III. Tab. 8. abgebildete. (Mir ist dieser Theil des Mus. Capit. nicht zugänglich.)

[3]) (Visconti) Scult. del palazzo della villa Borghese detta Pinciana. Rom. 1796. P. I. Stanza III. n. 2. Millin Myth. Galler. XV, 80. Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 299. not. Pl. CCCXXXIV. n. 1188. Creuzer Symb. u. Mythol. 3 Ausg. Bd. II. H. 3. S. 692. Taf. II. n. 11.

[4]) Helios mit der Peitsche oder mit der Fackel auf Gemmen in der K. Sammlung zu Berlin Kl. III. n. 18—22. 24. Tölken a. a. O. S. 88 f.

Jedenfalls stehen diese Denkmäler noch jenseits der eigenthümlich christlichen Kunst.

Auch nur als Brustbilder werden sie vorgestellt, wie sie sammt den übrigen Planetengöttern namentlich auf einem zu Rom gefundenen astronomischen Denkmal, dem Planisphärium des Bianchini [1]) erscheinen;.— oder als Köpfe [2]). Zuweilen ist die Andeutung der Persönlichkeit so gering, dass es zweifelhaft sein kann, ob dabei noch an eine Gottheit oder nur an die wirkliche Erscheinung dieser Himmelskörper gedacht wurde, wenn dieselben als Gesichter gezeichnet sind [3]).

Denn auch ohne solche Andeutung, bloss nach der mathematischen Figur sind sie, der Mond als Sichel,

[1]) Im Louvre n. 271. Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 831 sqq. Pl. CCXLVIII bis: Sol mit 7 Strahlen, Luna mit der Sichel, sämmtlich mit Nimben. — Desgleichen sieht man das Brustbild des Sol mit Nimbus und 6 Strahlen auf einer ihm geweihten Ara (Soli sanctissimo sacrum etc.) im Mus. Capit. T. IV. p. 77. auch bei Böttiger Ideen zur Kunst-Mythol. Bd. I. S. 237 f. Taf. I. Fig. 7; die Inschrift bei Orelli Inscr. lat. n. 1924. vergl. Beschreib. Rom's III, 1. S. 247. Und das Brustbild des Sol, von der strahlenden Sonnenscheibe umschlossen, auf einer sabinischen Vase b. Gerhard a. a. O. S. 384. 391. Taf. I, 1. Creuzer Symb. u. Mythol. 3. Ausg. Bd. II. H. 3. S. 696. Taf. VI. n. 31.

[2]) Die Köpfe des Sol und der Luna auf einem Jaspis in der K. Samml. zu Berlin Kl. III. n. 33. S. 90. Aber der Kopf des Sonnengottes und der Mond nur als Sichel, mit der Inschrift Sol, Luna ebendas. n. 34. vergl. n. 32. 35.

[3]) Die Sonne als eine strahlende Scheibe, in welcher Nase, Mund und Augen angegeben sind, in einem Mosaikbilde, welches ausserdem die Erde und gegenüber den gestirnten Himmel vorstellt, im Museum Chiaramonti, bei Guattani Monum. ant. ined. a. 1786. zu p. LII. Tav. II. Ebenso in einem andern Mosaikbilde das. Tav. I. zu p. LI. — Der Vollmond mit menschlichem Gesicht auf einer Vase bei Tischbein, b. Gerhard a. a. O. S. 384. Taf. IV, 8.

seltener die Sonne als Scheibe [1]) abgebildet. Bemerkenswerth wegen des Hineinragens in das Zeitalter der christlichen Kunst ist die vaticanische Handschrift des Virgil aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, worin die Sonne als ein Gesicht mit Nimbus und Strahlen, der Mond aber zwischen Sternen nur als Sichel erscheint [2]).

Alle diese Abstufungen finden sich auf den Mithrasdenkmälern mit dem Stieropfer, welche in der Regel oben zu beiden Seiten die Figuren von Sonne und Mond enthalten. Zuweilen nehmlich erscheinen dort Sonne und Mond zu Wagen [3]), der Sonnengott mit vier, die Mondgöttin mit zwei Pferden, wie auf dem Relief aus dem capitolinischen Speläon im Louvre [4]), auf dem Lafrerischen Relief zu Rom [5]), auf dem Denkmal von Heddernheim im Museum zu Wiesbaden [6]) —, oder auch der Sonnengott nur mit zwei Pferden, die Mondgöttin mit zwei Rindern, wie auf einem Relief im pioclementinischen Museum [7])

[1]) Die Sonnenscheibe oberhalb der Eos in einem Vasenbilde der K. Sammlung zu Berlin b. Gerhard a. a. O. S. 386. Taf. IV, 3.

[2]) d'Agincourt Pitt. Tav. XX, 2. (und nach einer Durchzeichnung LXV, 5.); 11. 16. 44.

[3]) Vergl. Zoega Abhandl. herausgeg. von Welcker S. 169—171.

[4]) No. 92. ehemals 76. abgeb. zuletzt bei Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 298 sq. Pl. CCIV. n. 57. Lajard Recherch. sur le culte public et les mystères de Mithra en orient et occid. Pl. LXXV. s. auch oben Th. I. S. 75. Anm. 2.

[5]) Zuerst von Lafreri bekannt gemacht in s. Speculum Romanae magnificent. (1564); bei Montfauc. Antiq. expl. T. I. P. 2. p. (373 ff.) 377. Tab. CCXV. Seel die Mithrasgeheimnisse S. 238. Taf. IX. (Bei Lajard, dessen Werk, noch unvollendet, nur bis Pl. LXXXV mir vorliegt, wird es Pl. LXXXIX abgebildet sein.)

[6]) Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde Bd. I. H. I. zu S. 180. Taf. I. (Lajard l. c. Pl. XC.) und bei Creuzer Symbol. und Mythol. 3. Ausg. Th. I. H. 2. S. 348. n. 17. Taf. VII.

[7]) Zoega a. a. O. S. 171. Ebenso auf einem andern Relief das. S. 169, nur dass der Wagen des Phöbus vier Pferde hat.

und einem Relief aus Apuleum im battyanischen Museum zu Carlsburg [1]). Aber auf dem Denkmal von Neuenheim sind sie zwiefach vorgestellt [2]), das einemal zu Wagen resp. mit vier und zwei Pferden, das anderemal als Brustbilder Sol mit Strahlen, Luna mit der Sichel über dem Haupt. — In der letztern Gestalt nun oder auch nur als Köpfe werden dieselben mehrentheils gebildet [3]). Namentlich finden sich die Brustbilder von Sonne und Mond auf Reliefs im Museum Chiaramonti [4]), in der Villa Altieri [5]), in der battyanischen Sammlung in Carlsburg [6]), von Mauls in Tyrol im K. Antikenkabinet zu Wien [7]), von Fehlbach im K. Museum zu Stuttgart [8]), im K. Museum zu Berlin [9]); — hingegen die Köpfe von Sonne und Mond auf Reliefs in der Villa Albani [10]), im Museum zu Neapel [11]), im Louvre [12]) und auf einer Gemme von Jaspis im floren-

1) v. Köppen Nachrichten von einigen in Ungarn, Siebenbürgen und Polen befindlichen Alterthümern S. 16. Taf. I, 1.

2) Creuzer das Mithreum von Neuenheim bei Heidelberg S. 45. Taf. II. (Lajard l. c. Pl. XCII.)

3) Zoega a. a. O. S. 167—169.

4) Lajard l. c. Pl. LXXIX, 2.

5) Ibid. Pl. LXXIV.

6) Ibid. Pl. LXXIX, 1.

7) Seel a. a. O. S. 496 ff. Taf. XIX. (Lajard l. c. Pl. XCIII. XCIV.) vergl. Zoega a. a. O. S. 151. n. 32. und dazu Welcker S. 404 f.

8) Stälin in Memminger's Würtemb. Jahrb. Jahrg. 1835. S. 21 f. abgeb. bei Sattler Gesch. Würtemb. von den ältesten Zeiten bis 1260. S. 192. Taf. XI. Seel a. a. O. S. 286. Taf. XIII. a.

9) Götter- und Heroen-Saal n. 184. (Lajard l. c. Pl. XCIX, 2.): Sol mit der Strahlenkrone, Luna ohne Attribut.

10) Zoega Bassirilievi T. II. zu p. 14. Tav. LVIII. Lajard l. c. Pl. LXXVII, 2.

11) Lajard l. c. Pl. LXXXIII.

12) Clarac Musée de sculpt. Pl. CCIV. n. 58. Lajard l. c. Pl. LXXVI, 2.

tinischen Museum [1]). In der Regel ist das Haupt des Sonnengottes mit Strahlen umgeben, deren Zahl sich auf sieben, oder auch sechs, acht, neun bis eilf beläuft [2]); zuweilen aber gehen ungezählt Lichtzacken rings umher, einen Nimbus, mit dem es geschmückt ist, erfüllend [3]). Die Mondgöttin hat die Sichel, entweder über dem Haupt schwebend [4]), oder das Haupt erscheint über oder zwischen den aufwärts gerichteten Hörnern derselben, sei es, dass bei Brustbildern diese Sichel an den Schultern angebracht ist oder dass die Mondgestalt als Büste oder Kopf nach unten durch die Sichel abgeschlossen wird [5]). — Endlich findet sich auch die Sonne als ein Gesicht mit (9) Strahlen in einem Rund gebildet (während der Mond durch einen Stierkopf bezeichnet ist) auf dem Felsenrelief bei Schwarzerd in den Vogesen [6]) — und vielleicht selbst die Sonne nur als eine Scheibe mit (10) Strahlen, der Mond als Sichel mit Andeutung eines Profilgesichts auf

[1]) Gori Mus. Florent. T. II. p. 125. Tab. LXXVIII, 1. Zoega Abhandl. von Welcker S. 151. n. 37. S. 178 f.

[2]) Sieben Strahlen auf einem Denkmal im vatic. Museum (Hof des Belvedere), bei Lajard l. c. Pl. LXXVIII, 2; so wie auf den Reliefs der Villa Altieri und von Heddernheim. Neun Strahlen auf den Reliefs im Museum Chiaramonti und von Mauls in Tyrol. Eilf Strahlen auf Reliefs in Verona und Rom, s. Zoega a. a. O. S. 168. Vergl. überhaupt Habel in d. (S. 120. Anm. 6.) angef. Annalen Bd. II. H. 3. S. 171—173.

[3]) Auf den Reliefs in der battyanischen Samml. in Carlsburg und im K. Museum zu Stuttgart, s. S. 121. Anm. 6. 8.

[4]) Wie auf den beiden letztgenannten Reliefs und auf dem Relief im Museum Chiaramonti (S. 121. Anm. 4.).

[5]) Das erstere auf den Reliefs in der Villa Altieri und von Mauls in Tyrol; — das andere auf den Reliefs im Hof des Belvedere, in Villa Albani, im Louvre (S. 121. Anm. 12.). Vergl. Habel a. a. O. S. 180.

[6]) Schöpflin Alsat. illustr. T. I. p. 502. Tab. IX. Lajard l. c. Pl. LXXXV. Vergl. Welcker zu Zoega's Abhandl. S. 410 f.

dem Felsenrelief von Bourg S. Andeol [1]); doch kommen solche unpersönliche Vorstellungen in diesen Bildwerken nur ausnahmsweise vor. — Im Uebrigen verdienen die Vorstellungen von Sonne und Mond auf den Mithras-Denkmälern hier besondere Beachtung wegen ihrer grossen Verbreitung in den ersten christlichen Jahrhunderten: es scheint, dass sie vorzugsweise auf die christliche Vorstellung der Himmelslichter im späteren Mittelalter Einfluss geübt haben.

Nächst diesen Voraussetzungen für die christliche Kunst aus dem heidnischen Alterthum, sind noch zwei Vorstellungen aus dem Alten Testament für dieselbe von Interesse: auf der einen Seite die jenen entsprechende Vorstellung der abgöttischen Hebräer, welche, nach dem Beispiel der Parsen, die Sonne auf einem mit Rossen bespannten Wagen verehrten (2 Kön. 23, 11.) [2]); andererseits die Schilderung des gottesfürchtigen Sängers, welcher der Sonne ein Zelt giebt, woraus sie hervorgeht wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, sich freuend wie ein Held zu laufen den Weg (Ps. 19, 6.).

Nach dem letztern Vorbilde ist auch die christliche Kunst in ihrem Recht, wenn sie die Sonne und so auch den Mond in Person vor Augen stellt. Dies ist geschehn in allen drei eben erwähnten Formen, wodurch verschiedene Grade der Personification ausgeprägt werden: die menschliche Gestalt wird theils nur durch das Gesicht angedeutet; dann folgt die Darstellung in halber Figur

[1]) Nach der Abbild. bei Caylus Recueil d'antiquit. T. III. p. 343. Pl. XCIV, 1. Hingegen nach Millin Voy. dans le midi de la France T. II. p. 117. Pl. XXVIII, 2. erscheinen sie dort als Köpfe, Sol mit Lichtzacken, Luna mit der Sichel. (Die Abbild. bei Lajard l. c. Pl. LXXXVII. liegt noch nicht vor.) Vergl. Zoega Abhandl. von Welcker S. 150. n. 31. S. 168.

[2]) Gesen. Comment. über den Jes. Th. II. S. 329. 336.

oder auch in ganzer Gestalt. Aber erst die Ausstattung mit Attributen, der Peitsche oder Fackel und besonders mit dem Wagen, weiset sicher auf mythologische Vorbilder des heidnischen Alterthums hin. Solches kommt jedoch in der christlichen Kunst nur ausnahmsweise, namentlich in der zweiten Periode, vor.

Gerade an diesem Gegenstand aber erhellt der vorhin (§. 44, 3.) bemerkte Unterschied der Perioden: da nehmlich in dem ersten Zeitalter der christlichen Kunst die mathematische Figur von Sonne und Mond und die Personification des geringsten Grades vorwaltet, wogegen dieselbe seit dem 9. Jahrhundert vollständiger durchgeführt ganz gewöhnlich ist, während sie seit dem 13. Jahrhundert wieder seltener wird.

Da nun die Darstellung von Sonne und Mond in menschlicher Gestalt unter den Personificationen physischer Elemente in der christlichen Kunst die häufigste ist; so lässt sich daran besonders das Interesse messen, welches man in den verschiedenen Zeiten an diesen Personificationen überhaupt genommen hat.

1. Bis zum achten Jahrhundert.

Im christlichen Alterthum finden sich die Figuren von Sonne und Mond auf Denkmälern in und aus den Katakomben, in Mosaiken der Kirchen und in Miniaturen. Und zwar ist diese Vorstellung angebracht sowohl bei alttestamentlichen Ereignissen, namentlich aus der Geschichte des Joseph, des Josua und des Jonas, als auch bei der Person Christi zu verschiedenen Epochen seines Lebens.

1. Besonders unverfänglich erscheint die Darstellung des Sonnengottes und der Mondgöttin in einem altchristlichen Miniaturgemälde, in der wiener Handschrift der

Genesis [1]). Man erblickt darin einen Schlafenden liegend und vor ihm den Sol, ein gekröntes Brustbild, welches Strahlen entsendet, ferner eilf Sterne und rechts die Luna, ein Brustbild mit der Sichel über dem Haupt, innerhalb eines nach oben offenen Kreises, ohne Strahlen. Es ist eine Darstellung von dem Traum des Joseph [2]), den er seinen Brüdern erzählte: „siehe, sagte er, mich däuchte, die Sonne und der Mond und eilf Sterne neigeten sich vor mir" (1 Mos. 37, 9.). Wenn irgendwo, so ergab sich hier eine Personification, ohne dass es mythologischer Vorbilder dafür bedurfte. In dieser Hinsicht ist es von Bedeutung, dass in derselben Handschrift die Personification ganz vermieden ist in der Scene, als Jacob vor Pniel vorbeikommt und die Sonne ihm aufgeht (1 Mos. 32, 31.): da erscheint sie oben in der Ecke des Bildes als ein Viertelkreis mit Strahlen [3]). — Ebenso ist der Mond nur als Sichel angegeben, hingegen die Sonne als ein Gesicht in einem Kreise mit Strahlen in der Scene, wo Josua beim Siege über die Amoriter die Sonne zu Gibeon und den Mond im Thale Ajalon still stehen hiess (Jos. 10, 12.), in den Mosaiken von S. Maria maggiore [4])

[1]) Abgeb. bei Lambec. Comment. Bibl. Vindob. Lib. III. Tab. XXIX. ed. Kollar zu p. 19. d'Agincourt Pitt. Tav. XIX, 9.

[2]) Dieser Gegenstand ist übrigens selten auf christlichen Kunstdenkmälern dargestellt: die Darstellung findet sich noch auf dem silbernen Kreuz der Laterankirche bei Ciampini Vet. Monum. P. II. p. 46. Tab. XI. fig. 9.: vor dem schlafenden Joseph erscheinen die Garben, so wie Sonne, Mond und Sterne, — hier aber nicht personificirt, bloss in ihrer mathematischen Form: die Sonne als eine Scheibe (mit schwacher Andeutung eines Gesichts), der Mond als eine Sichel.

[3]) Lambec. l. c. p. 16 sq. Tab. XXIV.

[4]) Ciampini l. c. P. I. p. 223. Tab. LXIII. fig. 2. Doch erscheint auch die Sonne ohne Andeutung des Gesichts, nur als ein Kreis mit Strahlen, in einer neuern Abbildung bei Valentini La

aus der Zeit Sixtus IV. (432—440). Auch nur leise angedeutet findet sich die Personification der Sonne in einem Deckengemälde des Cömeterium des Callistus [1]), worin Jonas dargestellt ist nach der Verschonung Ninive's über die Langmuth Jehova's zürnend: die eine Scene, welche in Reliefs und Gemälden des christlichen Alterthums häufig wiederkehrt, zeigt den Propheten ruhend unter dem Kürbisbaume, den Gott über ihm emporwachsen liess, dass Schatten über seinem Haupte wäre; die andere gegenüberstehende Scene enthält den Fortgang der Geschichte. Gott liess nehmlich den Baum verdorren und, als die Sonne aufging, einen schwülen Ostwind kommen: und die Sonne stach den Propheten aufs Haupt, dass er ermattete (Jon. 4, 8.), worauf er entrüstet sich den Tod wünschte; da sprach Jehova zu ihm: „Dir ist leid um den Baum, den du nicht gross gezogen, der als Sohn Einer Nacht entstand und als Sohn Einer Nacht dahin war: und mir sollte nicht leid sein um Ninive, die grosse Stadt.“ Dieser Moment, wie Jonas von der Sonne gestochen wird, ist hier, und nur dies eine mal, vorgestellt [2]): die Sonne erscheint als ein Kopf, mit flatternden Haarlocken, umgeben von Wolken, aus denen Strahlen auf den Propheten herabschiessen.

Sonst kommt in den Malereien der Cömeterien, sowie in den Mosaiken diese Personification nur noch einmal

patriarc. basilica Liberiana. Rom. 1839. f. p. 76. Tav. LXVIII. fig. 2.

[1]) Bosio p. 243. Aringhi T. I. p. 551. Bottari T. II. Tav. LXV.

[2]) Aringhi (l. c. p. 550), ungewiss, was aus dieser Vorstellung zu machen sei, trägt diese Erklärung nur als Vermuthung vor; Bottari aber (l. c. p. 34.) nimmt sie mit mehr Zuversicht auf. So auch Münter Sinnb. H. II. S. 65. n. 4: „Jonas sich den Tod wünschend.“

vor in etwas späterer Zeit, — wovon gleich näher die Rede sein wird.

Der spätern Zeit gehören auch zwei Miniaturgemälde an, welche zum Bilde des Josua die Figuren von Sonne und Mond, aber unpersönlich, enthalten. Das eine in dem syrischen Evangeliarium zu Florenz [1]) vom J. 586 stellt einzeln den Josua dar und über ihm Sonne und Mond, beide als einen Kreis mit Strahlen: innerhalb des erstern ist ein ovales Gesicht gezeichnet, innerhalb des andern nur die Mondsichel. Das andere in der vaticanischen Handschrift des Josua [2]) aus dem 7. Jahrhundert mit jenem wunderbaren Sieg über die Amoriter zeigt oberhalb der Gebäude von Gibeon die beiden Himmelskörper in rein mathematischer Form: die Sonne als einen kleineren Kreis innerhalb eines grösseren, von welchem ersteren acht Strahlen ausgehen, den Mond als eine Sichel innerhalb eines ganzen Kreises. Bei den vielfachen Personificationen von Fluss, Berg und Stadt, welche diesen Gemälden eigen sind, ist es merkwürdig, dass dieselbe gerade bei den Figuren von Sonne und Mond vermieden ist [3]).

2. Was die Sculpturen altchristlicher Grabmäler betrifft, so ist bei mehreren Sarkophagen und Sarkophagbruchstücken an dem einen Ende ein kolossaler Kopf

[1]) Assemani Catal. cod. orient. bibl. Medic. et Palat. zu p. 49. Tab. V.; verkleinert bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXVII, 2.

[2]) d'Agincourt Pitt. Tav. XXVIII, 19. in sehr verkleinertem Maassstabe; der Haupttheil dieser Composition aber nach einer genauen Durchzeichnung des Originals, ebendas. Tav. XXX.

[3]) So erscheinen auch Sonne und Mond in Gestalt eines Sternes und einer Sichel über den Löwen, zwischen denen Daniel steht, auf der ehernen Platte eines Siegelringes bei Fabretti Inscr. c. VII. n. 48. p. 536; daraus bei Passeri Dissert., in Gori Thes. gemm. astrif. T. III. p. 250. vergl. p. 239.

ausgehauen [1]), welchen man theils für Sol, theils für Luna erklärt hat mit der Vermuthung, am andern Ende möge ein zweiter Kopf den andern dieser Himmelskörper vorgestellt haben: sie sollten ein Symbol sein des menschlichen Lebens und des beständigen Umschwungs der weltlichen Dinge [2]). Allerdings sind auch auf einem christlichen Sarkophag in Mailand [3]) zwei solcher Köpfe gebildet. Und in einem heidnischen Sarkophagrelief im Palast Corsini zu Rom [4]) zwei Köpfe, die unzweifelhaft als Sonne und Mond sich anzeigen durch Strahlen, womit der eine, und durch einen Halbmond, womit der andere versehen ist [5]). Aber gerade diese Kennzeichen fehlen jenen Köpfen. So dass man wohl nicht berechtigt ist, sie für etwas Anderes, als blosse Masken zu nehmen, — wie sie auch auf antiken Sarkophagen vorkommen [6]).

Dagegen gehört hierher ein Grab- oder Votivstein

[1]) Es sind die drei Sarkophage bei Bosio p. 83. 289. 513. Aringhi T. I. p. 315. 617. T. II. p. 267. Bottari T. I. Tav. XXXII. T. II. Tav. LXXXVI. T. III. Tav. CLXIII.

[2]) Bottari T. I. p. 125. T. II. p. 97. T. III. p. 114. So auch Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. des catac. p. 186. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 86. A. 33.

[3]) Allegranza Spiegaz. etc. Tav. V. VI.

[4]) Auf welches Bottari besonders sich beruft T. I. p. 125., wo auch eine Abbildung desselben gegeben wird. S. auch Platner Beschreib. Rom's III, 3. S. 607. Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. p. 396.

[5]) Ebenso auf einem antiken Sarkophag im Louvre, bei Millin Voy. dans le midi de la France Pl. LXXVI, 1. Bouillon Musée des antiques T. III. Bas-Reliefs. Pl. III. Auch in ganzer Figur sind Sonne und Mond zu beiden Seiten eines antiken Sarkophags in Neapel gebildet, Monum. dell Instit. di Corrisp. archeol. T. III. Tav. XL. A.

[6]) Z. B. auf einem Sarkophag von Granit, der später zum Grabmal Hadrian's IV. benutzt ist, in den vatican. Grotten, bei Dionys. Sacr. Vatic. basil. crypt. monum. Tab. XLVIII. n. 2. vergl. Platner Beschreib. Rom's II, 1. S. 221.

in der Vorhalle der Kirche S. Victor in Mailand [1]). Dies seltsame Denkmal ist den Dis Manibus geweiht, und es wird darin in barbarischem Latein von einem Martinianus erklärt: er sei 60 Jahre alt, hoffe aber (noch) 98 Jahre, 6 Monate, 3 Tage zu leben, was er sich wohl mittelst Sterndeutung ausgerechnet hatte. Denn es folgen nun die Figur eines achteckigen Sternes und die Sonne als ein Gesicht mit Locken oder Lichtzacken, und wieder ein achteckiger Stern und die Mondsichel, — mit einer Inschrift [2]), deren Sinn sich kaum errathen lässt: vermuthlich werden Morgen- und Abendstern, Sonne und Mond angerufen, dem Martinianus Kraft und Ehre zu erhalten. Der Mondsichel ist das Monogramm Christi ω ☧ α beigesetzt. Mit dem hierin ausgesprochenen christlichen Bekenntniss astrologischen Aberglauben vereinigt zu sehen, darf nicht auffallen: das christliche Alterthum hat sich seiner nicht durchaus erwehren können. Aber der altchristlichen Kunst ist sonst die Ausprägung astrologischer Motive fremd geblieben (vergl. den folg. §. zu Anfang).

3. Auch schon in diesem Zeitalter findet sich nicht selten eine Vorstellung, die in der folgenden Periode seit Karl dem Grossen so allgemein geworden ist: die Figuren von Sonne und Mond zu dem Bilde Christi. Jedoch nur einmal, auf einer Lampe, eine entschieden durchgeführte Personification derselben mit mythologischen Motiven.

Für diese Vorstellung hatte man eine bestimmte *geschichtliche* Anknüpfung, wenn es nehmlich das Bild des

[1]) Reines. Inscript. Cl. XX. n. 446. p. 1003. genauer bei Murator. Thesaur. p. 1909, 5.

[2]) Lucifer | et Sole | Antifer | et Luna perime | vertutem | et geloriam | Felice Marti- | niano etc. Das Wort perime scheint das Gegentheil von dem, was es bedeutet, besagen zu sollen.

Gekreuzigten ist, wobei diese Figuren angebracht wurden, da die evangelische Geschichte von einer Verfinsterung der Sonne während der Kreuzigung Zeugniss giebt. — Aber auch sonst erscheinen Sonne und Mond bei dem Bilde Christi sowohl in seinem irdischen Wandel, als zumal in seiner Verherrlichung, — eine Kunstvorstellung, welcher ein Gedanke von *dogmatischem* Gehalt zum Grunde liegt.

Wiewohl aber diese Vorstellung ihrem Inhalt nach ursprünglich christlich ist, so schliesst sie sich doch formell, als Kunstvorstellung, an einen Typus heidnischer Denkmäler an.

Das ist das Bild der Sonne und des Mondes, wie es häufig auf Münzen römischer Kaiser zusammen mit ihren Gemahlinnen als Symbol der Ewigkeit vorkommt. So sieht man die Zeichen von Sonne und Mond über den Köpfen der Livia und des Augustus, so wie des Augustus und seiner Schwester Octavia auf Münzen aus der Regierung des Tiberius [1]: ferner über den Köpfen des Nero und der Octavia, seiner Gemahlin [2]. Dagegen Hadrian erscheint selbst mit der Strahlenkrone (also geradezu als Helios), während seine Gemahlin Sabina die Mondsichel über sich hat [3]. Dies Alles auf auswärtigen Münzen. Auf römischen findet sich die letztere Vorstellung seit Sept. Severus, — und die Aufschrift Concordiae *aeternae* [4]) lässt die Bedeutung erkennen, in der sie genommen wurde. — Eben dahin deuten die sieben Sterne, seien

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 154.—161. 188 sq.

[2]) Ibid. p. 281.

[3]) Ibid. p. 523. So sind auch Caracalla und Plautilla als Sol und Luna, jener mit Strahlen, diese mit der Sichel, vorgestellt auf einem Karneol, s. (Urlichs) Dreizehn Gemmen aus der Samml. der Frau Mertens-Schaafhausen. 1846. fig. IX. S. 11. 12.

[4]) Eckhel l. c. T. VII. p. 181.

es die des grossen Bären oder die Planeten, welche zunächst ein Bild des Himmels geben. So ist Jupiter zwischen sieben Sternen vorgestellt auf cretischen Münzen unter Tiberius und auf Münzen des Commodus [1]; — aber auch der Kopf des Kaisers mit Strahlen, also als Sonne, zuerst auf römischen Münzen des Caligula zwischen zwei, auf cretischen Münzen aber zwischen sieben Sternen [2], — und so auch auf auswärtigen Münzen des Claudius [3]. Den Sinn spricht die Inschrift *Sideribus recepta* auf einer Münze der jüngern Faustina (ohne jene Vorstellung) aus. — Endlich findet sich der Mond zwischen sieben Sternen schon auf einem Denar des Augustus [4], ferner auf Münzen der jüngern Faustina [5] mit der Aufschrift *Consecratio* und auf auswärtigen Münzen des Pescennius Niger [6] mit der Aufschrift *Aeternitas* Aug.: — zum Beweis, dass diese Vorstellung ein Symbol der Ewigkeit und der Vergöttlichung sein sollte.

Dies findet seine Bestätigung namentlich durch Gemmenbilder [7], welche hinwieder aus jenen Münztypen sich erläutern lassen. Den Mond zwischen sieben Sternen sieht man auf mehreren Stoschischen Gemmen [8]. Ferner erscheint Jupiter thronend, vor seinem Antlitz Sonne und

[1]) Eckhel l. c. T. VI. p. 227. T. VII. p. 127.

[2]) Eckhel l. c. T. VI. p. 222. 226.

[3]) Ibid. p. 246. Zwischen sieben Sternen ist auch auf Münzen der Gemahlin des Domitian der Sohn desselben gebildet, ibid. p. 401.

[4]) Ibid. p. 108.

[5]) Eckhel l. c. T. VII. p. 81.

[6]) Ibid. p. 154.

[7]) Auch durch andere Denkmäler, wie die zu Anfang dieses §. genannten Sculpturwerke: dass am Triumphbogen Constantin's der Sonnengott und die Mondgöttin Symbol der Ewigkeit sind, bemerkt Niebuhr in der Beschreib. Rom's III, 1. S. 318.

[8]) In der K. Samml. zu Berlin Kl. III. n. 828—830. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 175.

Mond [1]), derselbe auch zwischen sieben Sternen [2]); desgleichen Juno, deren Thron Sonne, Mond und sieben Sterne umgeben [3]).

Für die Person Christi aber erhält die Darstellung von Sonne und Mond als Symbol der Ewigkeit und Attribut der Gottheit aus der heil. Schrift eine doppelte Beglaubigung: sie beruht erstens auf einem alttestamentlichen Gleichniss, wodurch Jehova dem Geschlechte Davids ewige Dauer und Herrschaft verheisst: „sein Thron soll dauern wie die Sonne vor mir, wie der Mond soll er ewig bestehen" (Ps. 89, 37. 38.). Sie hat aber für ihn auch eine eigentliche, so zu sagen örtliche Beziehung: nicht allein, wiefern er gen Himmel gefahren, sondern auch wiefern er vom Himmel herabgekommen ist, — welches beides auch der Grund der Herrlichkeit ist, die ihm auch während seines irdischen Wandels einwohnte, nach dem Wort der Schrift (Joh. 3, 13.): „niemand fährt gen Himmel, denn der vom Himmel hernieder gekommen ist, nehmlich des Menschen Sohn, der im Himmel ist."

Dabei zeigt sich, wie natürlich, der Unterschied, dass Sonne und Mond *über* Christus vorgestellt sind, wenn sein irdischer Wandel, sein Leben und Leiden aufgefasst ist, — aber *neben* ihm, wenn er als der Verherrlichte, gen Himmel erhobene erscheint.

Von der letztern Art ist die Darstellung Christi auf dem oben (Th. I. S. 173) beschriebenen barberinischen

1) Ebendas. Kl. III. n. 78. 86. S. 96 f.

2) Im Museum zu Florenz. Mus. Florent. (Numm.) T. I. Tab. XI. n. 2. s. dazu T. II. p. 69. 70. — Ebenso der Donnerkeil zwischen Sonne und Mond auf Gemmen in der K. Samml. zu Berlin Kl. III. n. 134. 136. S. 102 f., und zwischen Mond und 7 Sternen, ebendas. n. 131. S. 102.

3) Auf einer Glaspaste der Stoschischen Samml. bei Winckelmann Déscript. p. 53. n. 130; abgeb. bei O. Müller Denkm. II. II. n. 65.

Diptychon aus der Mitte des 4. Jahrhunderts. Hier sind zum erstenmal neben seinem Brustbilde auf der einen Seite (zu seiner Linken) Sonne und Mond, aber ohne mythologische Symbolik, nur durch einen Stern und die Sichel angegeben, — auf der andern Seite eine Krone mit sieben Strahlen, deren Zahl daran erinnert, dass auf antiken Denkmälern der Sonnengott in der Regel sieben Strahlen hat [1]), besser aber auf die sieben Sterne bezogen wird, welche in dem Gesicht des Johannes (Offenb. 1, 16.) Christus in seiner Rechten hält.

Von der erstern Art, wobei überdies Sonne und Mond persönlich in antiker Weise gebildet sind, ist die Darstellung Christi auf einer berühmten Lampe von gebrannter Erde im Antiquarium des K. Museum zu Berlin [2]). Sie ist oftmals abgebildet [3]), zuerst bei Bartoli, zu dessen Sammlung sie früher gehörte, — und ausserdem häufig Gegenstand der Erörterung gewesen oder doch kürzer erwähnt [4]). Aber diese Abbildungen, besonders die von

[1]) S. oben S. 122. Creuzer Zur Gemmenkunde S. 179. Anm. 164.

[2]) Alte Königl. Samml. A. 20. Neuer Catalog, Terracotten n. 1018.

[3]) Bartoli De lucern. P. III. Tab. 29. Bottari Scult. e pitture sagre T. III. p. 79. vergl p. 77. Mamachi Orig. et antiq. christ. T. III. p. 78. vergl. p. 76. not. 3. Creuzer Symb. u. Mythol. Bilderheft 1819. Taf. VII. n. 2. von Nell Baphomet, Actenstücke zu dem durch Herrn von Hammer wieder angeregten Prozesse gegen die Tempelherren. Wien, 1820. zu S. 34. Münter Sinnb. H. I. Taf. III. n. 39.

[4]) Von Buonarroti Vasi di vetro p. 7. vergl. p. 3. Passeri De gemma pastorali, in Gori Thes. gemm. astrif. T. III. p. 90. vergl. p. 92. Id. in Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 215. Creuzer Symb. u. Mythol. 2 Ausg. Th. IV. S. 420—423. (wo sie ausführlich beschrieben wird), 3. Ausg. Th. IV. S. 363. Schöne Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche und Einrichtungen der Christen Th. I. S. 310. Münter Sinnb. H. I. S. 24. und ausführlich S. 64. Kopp. Palaeogr. crit. T. III.

Bartoli und Mamachi, geben eine viel zu günstige Vorstellung, während die Arbeit der Lampe nur roh ausgeführt ist und die Bilder wie verwischt erscheinen: eine treue Abbildung nach dem Original habe ich meiner Abhandlung „über einige Denkmäler der K. Museen zu Berlin von religionsgeschichtlicher Bedeutung" [1]) beigefügt. Was aber den Vorstellungen dieser Lampe an technischem Verdienst abgeht, wird durch das Interesse ihres reichen Inhalts ersetzt.

In der Mitte des kreisrunden Feldes sieht man Christus in Gestalt des guten Hirten, der ein Schaaf auf seinen Schultern trägt, und unter ihm sowie zu beiden Seiten im Halbkreise umher sieben Schaafe. Darauf folgt weiter hinauf aus der Geschichte des Jonas rechts, wie er von dem Ungeheuer wieder ausgespieen wird und links, wie er unter der Kürbislaube ruht. Darüber auf der rechten Seite die Arche mit der Taube und auf der Linken eine Taube. Endlich über dem guten Hirten sieben Sterne: — und rechts und links Sonne und Mond als Brustbilder in menschlicher Gestalt, der Sol mit der Krone auf dem Haupt, die Luna mit halbkreisförmig über dem Haupt ausgebreiteten Schleier [2]). — Alle übrigen Vorstellungen sind aus dem Bilderkreise des christlichen Alterthums bekannt. Der gute Hirte erscheint nach der gewöhnlichen Auffassung: die Schaafe in der Siebenzahl deuten auf die

p. 298. Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. des catac. p. 185. Bellermann Ueber die ältesten christl. Begräbnissstätten S. 53. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 86. Anm. 33.

1) In Niedner's Zeitschrift für die historische Theol. Bd. XVI. H. I. (zu S. 48.) und besonders abgedr. Berlin b. Schröder. 1846. (zu S. 14.) fig. 5.

2) Mit Unrecht nimmt Hase in einem an die Acad. des inscript. erstatteten Bericht (Tüb. Kunstblatt 1829. S. 240.) diese Figuren für Apollo mit der Leier und Juno mit dem Pfau.

sieben Gemeinden der Apocalypse. Die alttestamentlichen Gegenstände haben typische Bedeutung: Jonas, der vom Wallfisch ausgespieen wird, bedeutet die Auferstehung Christi, die Arche Noä mit der Taube ist ein Typus der Kirche. Was aber die ganz neue Darstellung von Sonne, Mond und Sternen über dem guten Hirten betrifft, so wird diese Scene, verglichen mit dem Bilde des barberinischen Diptychon, in welchem die Himmelskörper *neben* Christus erscheinen, den Himmel als den Ort bezeichnen, von wannen er gekommen ist und insofern auch seine ewige Existenz andeuten, — wodurch diese Vorstellung mit jener Symbolik römischer Kaisermünzen zusammenhängt. An eine gnostisch-christliche Symbolik, die man in diesen Bildern hat finden wollen [1], ist nicht zu denken: von gnostischen Elementen ist keine Spur. Auch ist es unnöthig, auf die Vermuthung Münter's zurückzukommen: es möge ein heidnischer Künstler die Lampe verfertigt und in dem Wahn, dass die Christen die Himmelskörper anbeteten, der Sonne und dem Monde die Attribute jener heidnischen Gottheiten gegeben haben. Denn eine künstlerische Allegorie ist noch keine Anbetung. Auch ist diese Personification in der altchristlichen Kunst nicht ohne Beispiel, wie das erwähnte Miniaturbild von dem Traum Josephs in der wiener Handschrift der Genesis beweiset, — obwohl sie in dieser ganzen Periode sehr selten ist.

Auf dem Boden der Lampe lieset man die Inschrift FLORENT, vielleicht ein Töpfername, wie auf andern

[1]) Schöne a. a. O., dessen Behauptung widerlegt wird von Münter Sinnb. H. I. S. 64. — Ganz verkehrt ist die Ansicht v. Nell's Baphomet S. 34, der die Lampe für ein Denkmal des Kabirendienstes, die 7 Sterne für Sternkabiren, die 7 Schaafe für Symbole derselben und den guten Hirten für den grossen achten Kabir erklärt.

Lampen der Name Florens sich findet [1]). Die beiden letzten Buchstaben sind jedoch nicht ganz deutlich: es könnte auch FLORENS oder FLOREAS heissen. Dieser Ausdruck aber erinnert an die Inschrift einiger Münzen aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts: Flurens semper und Floreas semper [2]), — eine Formel, die sonst auf christlichen Denkmälern nicht gebräuchlich ist [3]). Wäre dies also der Sinn jener Inschrift; so dürfte man wohl annehmen, dass die Lampe derselben Zeit, der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, angehört, — was auch der Arbeit derselben ganz entsprechend scheint.

In den nächstfolgenden Darstellungen Christi mit den Figuren von Sonne und Mond erscheinen diese unpersönlich, höchstens als Köpfe.

Zunächst in dem vorhin (S. 127) erwähnten syrischen Evangeliarium vom J. 586, welches die Bilder der Kreuzigung und der Auferstehung enthält. In dem letztern [4]) ist Christus vorgestellt in einer Mandorla, getragen von zwei Engeln und von dem feurigen Wagen mit den Thieren aus dem Gesicht des Ezechiel: daneben in den Ecken,

[1]) Passeri Lucern. T. II. Tab. XIX. CIV.

[2]) Die erstere auf einer Münze Justin's I (518—527) bei Banduri Numism. T. II. p. 627. Eckhel doctr. numm. T. VIII. p. 207: doch ist die Münze, von der kein zweites Exemplar bekannt ist, unsicher; — die andere auf einer Kupfermünze des ostgothischen Königs Badvila (541—552) bei Friedländer Die Münzen der Ostgothen S. 50. Taf. II. (Badvila, 9.). vergl. S. 12. und (über jene Münze Justin's) S. 15.

[3]) Dagegen findet sich der Ausdruck Valentine floreas in deo als Aufschrift eines heidnischen Kalendarium um 354, von welchem oben S. 23. die Rede gewesen ist, s. Kollar Anal. Vindob. T. I. zu p. 961.

[4]) Bei Assemani l. c. Tab. XXIV. und nach einer genauen Durchzeichnung des Originals bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXVII. fig. 1.

innerhalb eines Viertel-Kreisausschnitts, von welchem Strahlen ausgehn, sind Mond und Sonne angebracht, beide in einer förmlichen Gesichtsbildung, der Kopf der Sonne mit zwei Hörnern, der des Mondes mit einer Sichel.

Dagegen sind in dem Gemälde der Kreuzigung [1]) Sonne und Mond, jene als ein rundes Gesicht, dieser nur als eine Sichel in einem Kreise oberhalb der Kreuzesarme angegeben; — ein Bild, besonders bemerkenswerth als die älteste aller Darstellungen von der Kreuzigung [2]), wonach die verbreitete Meinung zu berichtigen ist, als ob solche Bilder erst seit dem 8. Jahrhundert vorkämen [3]). — Eben so in dem ältesten Mosaikbild des Gekreuzigten aus der Zeit Johann's VII. (705—707), welches in einer Kapelle der alten Peterskirche sich befand [4]), waren Sonne und Mond (gleichwie in den Mosaiken von S. Maria

[1]) Assemani l. c. Tab. XXIII. verkleinert bei d'Agincourt a. a. O. fig. 5.

[2]) Falls nicht ein bronzenes Crucifix zu Florenz noch älter, nehmlich aus dem 5. Jahrhundert ist.

[3]) Zwar findet sich auch in einem römischen Cömeterium (dem des Papstes Julius oder des h. Valentinus an der Flaminischen Strasse) ein Gemälde, welches die Kreuzigung zum Gegenstande hat, abgeb. bei Bosio p. 581. (bei Aringhi T. II. p. 354. wird die Abbildung zwar angekündigt, sie fehlt aber wenigstens in dem von mir benutzten Exemplar und scheint auch keinen Platz da zu haben). Bottari T. III. Tav. CXCII. d'Agincourt Pitt. Tav. XII. fig. 17; — das einzige mal, dass dieses Ereigniss, an welches die ältere christliche Kunst sich nicht gewagt hat, in den Katakomben behandelt ist. Es gehört aber in eine viel spätere Periode, als die eigentlichen Katakombenmalereien, vergl. Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 203. Auch hier sieht man über dem Kreuz Sonne und Mond nur angedeutet als Köpfe, jene erscheint en face, dieser im Profil in einer Sichel, beide mit Strahlen, die nach dem Haupte Christi gerichtet sind.

[4]) Ciampini de sacr. aedif. Constantin. p. 75. Tab. XXIII. Bunsen Beschr. Rom's II, 1. S. 79 f.

maggiore bei der Schlacht bei Gibeon, s. vorhin S. 125), dieser als eine Sichel, ausgeschnitten aus einem ganzen Kreise, jene als ein strahlender Kreis mit Andeutung eines Gesichts gebildet.

Ein neues Motiv aber enthält die Darstellung der Kreuzigung auf dem Reliquienschrein im Münster zu Emmerich aus der Zeit des Willibrord (um 700), welche auf der Rückseite des Kastens in schwarzem Lack eingeritzt ist, so dass die Umrisse der Figuren von dem durchscheinenden Metallgrund gebildet werden: da sind zu beiden Seiten des Gekreuzigten Sonne und Mond vorgestellt, wie sie ihr Haupt verhüllen [1]. Diese Vorstellung ist von zwiefacher Bedeutung und insofern von der frühern Darstellung doppelt unterschieden. Wenn nehmlich auf den vorhergehenden Bildern der Kreuzigung gleichfalls Sonne und Mond angegeben sind, so liegt das noch in der Fortsetzung jenes Gebrauchs, der auf römischen Kaisermünzen anhebt und auf christlichen Denkmälern, wie auf der Lampe im berliner Museum, angeeignet ist: es bleibt auch dieselbe Bedeutung, — wenigstens sehen wir keine Verschiedenheit angezeigt, mögen die Himmelskörper über dem Bilde des Gekreuzigten oder des Auferstandenen angebracht sein. Aber die verhüllten Gesichter von Sonne und Mond auf diesem Reliquienschrein deuten offenbar auf die Finsterniss beim Tode Jesu, die von der sechsten bis zur neunten Stunde anhielt. Dass diese nun durch Verhüllen des Antlitzes ausgedrückt wird, erinnert an die manichäische Erklärung der Sonnen- und Mondfinsternisse, von der Simplicius berichtet [2]: „wenn die

[1]) Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 233. Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. I. S. 114.

[2]) Simplic. Comment. in Epict. enchirid. c. 34. p. 167. b. ed. Schweigh. p. 271 sq. Vergl. Beausobre Hist. de Manich. T. II. p. 512.

Uebel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, um an jenem Gewühl keinen Theil zu haben; und die Finsternisse seien eben dies Verborgensein derselben hinter ihren Vorhängen.“ Das ist freilich kein astronomischer, wohl aber ein künstlerischer Gedanke: auch hat schon die Kunst des klassischen Alterthums, wie wir (oben S. 15 f.) gesehen haben, es unternommen, in solcher Weise, durch Verhüllung, die Abwesenheit der Lichtgottheit zu versinnbildlichen. Dieselbe Vorstellung ist dann von der christlichen Kunst angeeignet, — wie sie im vorliegenden Fall zum erstenmal und später bei derselben Gelegenheit so häufig erscheint [1].

Jenes Naturereigniss aber bei dem Tode Jesu kann nicht für zufällig gelten, — es giebt vielmehr davon Zeugniss, dass die Geschichte des Reiches Gottes in die Ordnungen der Natur eingreift, dass die Natur nicht theilnahmlos zu den grossen Epochen der heiligen Geschichte sich verhält. Und es wird in künstlerischer Ausführung demselben um so mehr eine sittliche Bedeutung unter-

[1]) Ohne dass deshalb „eine uralte orientalische Denkweise, welche zwei Principien annimmt“, darin ausgeprägt wäre, wie Goethe dies aus der Stelle des Simplicius in Beziehung auf die ähnliche Vorstellung des Extersteins (s. unten) ableitet, Kunst u. Alterthum Bd. V. H. I. S. 134 f. (S. W. 1830. Bd. XXXIX. S. 307 f.) Das Sich-Verhüllen der Himmelslichter, wovon Simplicius spricht, deutet allerdings den Dualismus an, aber nicht durch die Lehre, dass sie von dem Uebel und dem Bösen auf der Erde sich abwenden, noch weniger durch die Erklärung, dass die Verfinsterung durch Vorziehen gewisser Vorhänge entsteht, sondern lediglich dadurch, dass das Böse als ursprünglich mit dem Bau der Welt verflochten und für jenes Sichabwenden ein Gegensatz der Principien vorausgesetzt wird. In der christlichen Vorstellung aber finden nur die beiden ersteren Momente sich wieder.

gelegt, wenn den Himmelslichtern menschliche Gestalt, mithin auch Erkenntniss und Gefühl, geliehen wird. Dann erscheint die Verfinsterung als ein Ausdruck der Trauer [1], welche gerade, nach einer allgemein menschlichen Gebehrde, durch das Verhüllen des Antlitzes sich anzeigt. In diesem Sinn ist dasselbe auch früher schon in der christlichen Kunst angewendet, nehmlich bei alttestamentlichen Trauerscenen in den Miniaturen der mehrerwähnten wiener Handschrift der Genesis: bei dem Tode Isaac's, wie bei dem Tode Jacob's und bei dessen Bestattung sieht man die Umstehenden den untern Theil des Gesichts mit einem Tuch verhüllen [2].

Die Vorstellung endlich der *beiden* über den Tod Christi trauernden Himmelskörper bietet noch ein exegetisches und dogmatisches Interesse dar. In der evangelischen Geschichte nehmlich heisst es nur, dass die *Sonne* ihren Schein verlor (Luc. 23, 45.); vom *Monde* ist nicht die Rede und konnte es auch nicht sein, weil er damals, zur Zeit des jüdischen Passahfestes, bei Tage nicht am Himmel stand. Das ist also ein künstlerischer Zusatz, — der jedoch nicht allein aus dem Interesse der Symmetrie abzuleiten ist. Sondern während er für die Aufnahme von Sonne und Mond im Allgemeinen auf den Vorgang jener älteren Bilder sich stützt; so mag er, was die beiderseitige Verfinsterung betrifft, die Weissagung vom Tage des Herrn vor Augen haben: dass wie am Tage des Gerichts über Babel die Sonne finster aufgehn und der

[1]) Wie selbst beim Tode des Theodosius im J. 395 die vier Elemente als trauernd geschildert werden von Ambrosius Orat. de obitu Theodos. c. 1. Opp. T. II. p. 1197: Ipsa igitur excessum ejus elementa moerebant. Caelum tenebris obductum, aër perpeti horrens caligine, terra quatiebatur motibus, replebatur aquarum alluvionibus.

[2]) Lambec. Comment. bibl. Vindob. Lib. III. ed. Kollar. Tab. XXVII. zu p. 19. Tab. XLVIII. zu p. 28.

Mond dunkel scheinen sollte (Jes. 13, 10.), so dieselben am Tage des Gerichts über den Erdkreis ihren Schein verlieren werden (Matth. 24. 29. Marc. 13, 24.), — denn die Ereignisse bei der Kreuzigung wurden als Vorbild des jüngsten Gerichts aufgefasst.

Die Bestätigung und Erweiterung dieser Motive werden uns spätere Bildwerke an die Hand geben.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert.

1. Seit der Zeit Karl's des Grossen bis zu Ende des 12. Jahrhunderts finden sich die Figuren von Sonne und Mond sehr häufig, vornehmlich in Miniaturen und Elfenbeinschnitzwerken. Obwohl gerade in den Carolinischen Büchern über die Bilder diese Vorstellung nebst andern in die Natur eingehenden Personificationen als falsch und unbiblisch angefochten wird [1]: „sind nicht die Maler“, heisst es da, „mit der heil. Schrift durchaus in Widerspruch, wenn sie Sonne und Mond und den andern Himmelszierden menschliche Gestalt und einen Strahlenkranz um's Haupt geben.“

Indessen ist auch bei diesem ausgebreiteten Gebrauch der Personification die Darstellung der beiden Himmelskörper in voller mythologischer Ausrüstung, wie das heidnische Alterthum sie die Himmelsbahn zurücklegen liess, sehr selten und in biblischen Scenen nur ausnahmsweise angewandt. Mehr sind es astronomische Bilder, in denen diese Götterfiguren einen Platz behauptet haben. Zuerst in der lateinischen Bibel Karl's des Kahlen zu Paris ein Miniaturbild [2], welches in grossen Dimensionen den

[1] Carol. M. De impio imag. cultu Lib. III. c. 23. p. 369 sq. ed. Heum. s. oben S. 18.

[2] Abgeb. bei Lenoir Monum. des arts etc. de la France. Par. 1840. Pl. XI. p. 15. Bastard Peint. et ornem. des Mnscr.

Buchstaben D bildet mit den Sternbildern des Zodiacus in einem Kreise (s. unten §. 49, II, 2.), innerhalb dessen der Sonnengott vorgestellt ist mit dem Füllhorn in der Hand, die Mondgöttin ebenso und mit der Mondsichel über dem Kopf, jener mit zwei Pferden, diese mit zwei Kühen fahrend. Ferner in einer Handschrift des Aratus im brittischen Museum [1]) sieht man die Mondgöttin ebenfalls mit zwei Kühen, den Sonnengott aber mit vier Pferden fahren: dieser hält eine Peitsche, jene hat ein Schleiergewand halbkreisförmig über dem Haupt und zwei Fackeln in den Händen. Dieselbe Vorstellung enthält das Chronicon minus von Zweifalten aus dem 12. Jahrhundert voran in dem astronomischen oder vielmehr kalendarischen Theil [2]): Sol mit der Fackel in der Rechten, mit der Peitsche in der Linken, das Haupt mit Strahlen umgeben, sitzt auf einem Viergespann, so dass zwei Pferde zu jeder Seite erscheinen, die beiden vordern sind schwarz, die beiden hintern roth; die Luna in Nonnentracht, mit zwei Kühen, hat die Sichel über dem Haupt, in der Rechten eine Fackel und fasst mit der andern Hand das Horn der einen Kuh, auf welcher sie sitzt; diese vordere Kuh

Franç. (Trois. Livr.) Pl. 94. Westwood Palaeogr. sacra pictor. Lond. 1843 – 45. (Das Buch ist nicht paginirt.)

[1]) Ms. Cotton. Tib. B. 2. abgebild. bei einer Abhandl. von Ottley in Archaeologia Vol. XXVI. Pl. XI. zu p. 150. fig. 27. und grösser Pl. XXI. zu p. 158. s. auch unten §. 48, II, 2, 1. Anm. — Auch die Berner Handschrift des Aratus aus dem 10. Jahrh. (n. 88. in fol.), aber bei dem Fragment eines christlichen Dichters, enthält die Bilder des Sol und der Luna: jener mit Nimbus und mit einer Kugel in der Linken, fährt mit einem Viergespann, diese mit einem Zweigespann, s. Sinner Catal. codic. mss. bibl. Bernensis T. I. p. 282.

[2]) In der K. Bibl. zu Stuttgart (s. oben S. 102. Anm. 3.) Bl. 16. b. Vergl. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 188. Eine Durchzeichnung ist in meinem Besitz.

ist schwarz, die hintere roth: die Figuren haben die Unterschrift *quadriga solis* und *biga lunae.* In dem darauf folgenden Text werden sie so erläutert [1]: „Den Mond nennen die Heiden Diana, eine Schwester der Sonne, welche sie für Apollo ausgeben. Es werden aber dieselben mit Pfeilen vorgestellt, weil die beiden Gestirne vom Himmel Strahlen zur Erde senden; es werden ihnen Fackeln gegeben, weil der Mond leuchtet, die Sonne sowohl leuchtet als wärmt. Der Mond hat ein Zweigespann, sei es wegen der Geschwindigkeit oder weil er bei Nacht und bei Tage scheint; — die Sonne ein Viergespann wegen der vier Jahreszeiten."

Hingegen nicht ohne eine christliche Beziehung ist der Weltkreis mit diesen Himmelskörpern vorgestellt auf dem Mantel Kaiser Heinrich's II., der von ihm an den Dom zu Bamberg geschenkt ist [2]; denn inmitten der Sternbilder thront Christus, zunächst umgeben von Sol und Luna, von denen jener mit zwei Pferden, diese mit einem Maulesel fährt, beide sind mit der Ueberschrift ihres Namens versehen. Aus diesem Vorgang erklärt sich vielleicht, dass sie ähnlich selbst zur Seite des Gekreuzigten gebildet sind [3] auf dem Elfenbeindeckel eines Bamberger Evangeliarium, ebenfalls aus Heinrich's II. Zeit, jetzt in München [4]: beide zu Wagen, mit der Peitsche in der Rechten, Sol mit der Strahlenkrone auf dem Haupt, von

[1]) Es ist dies ein Excerpt aus Schol. Germanic. Prognostic. bei Arat. ed. Buhle Vol. II. p. 111.

[2]) von Murr Merkwürd. der fürstbisch. Residenzstadt Bamberg S. 111 f. Die Abbild. ist oben S. 69. nachgewiesen.

[3]) Von Miniaturen des 8. und 9. Jahrh. mit dieser Vorstellung spricht zwar Didron Iconogr. chrét. p. 89., doch ohne sie namhaft zu machen.

[4]) Cim. 57., von dem wegen des Oceanus und der Tellus schon oben S. 73. die Rede gewesen ist.

vier Pferden gezogen, Luna mit der Sichel auf dem Haupt, von vier Kühen gezogen. Endlich ist auch eine Zeichnung des Sonnengottes auf der Quadriga der Schöpfungsgeschichte beigegeben, welche nach der heil. Schrift mit Belehrungen über Kosmologie und Astronomie in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg enthalten ist [1]).

Uebrigens werden Sonne und Mond in dieser Zeit in der Regel in halber Figur oder als Brustbilder, — doch häufig auch nur als Köpfe oder Gesichter vorgestellt.

Und zwar Sol meist mit der Krone, Luna mit der Sichel. Statt der Krone umgiebt auch das Haupt des Sol ein Strahlenkranz oder ein zackiger Lichtkranz [2]). Damit verbunden oder auch ohne dies gehen Strahlen von seinem Haupte aus, entweder in unbestimmter Zahl, oder gezählt mehrentheils sieben [3]), jedoch auch acht, neun oder zehn [4]). Die Sichel der Luna steht gewöhnlich auf ihrem Haupt, aufwärts gekrümmt; doch auch umgekehrt erscheint das Haupt auf der Sichel stehend [5])

1) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 29.

2) Ein Strahlenkranz um das Haupt des Sol beim Schöpfungswerk im Chronic. Zwifaltense minus 12. Jahrh. zu Stuttgart; ein zackiger Lichtkranz um dasselbe bei der Kreuzigung im Evangel. 12. Jahrh. aus Niedermünster in München.

3) Bei der Kreuzigung in einem Missale 11. Jahrh. zu München (Cim. 60.), bei der Kreuzabnahme auf dem Exterstein 12. Jahrh.

4) Das Sonnenhaupt mit *acht* Strahlen bei der Kreuzigung im Evangel. 11. Jahrh. zu München (Cim. 58.); — mit *neun* Strahlen bei der Kreuzabnahme im Evangel. 11. Jahrh. zu München (Cim. 57.) [die Sonne nur als Stern von 9 Strahlen in einem Psalter. des 10. Jahrh. in der K. öff. Bibl. zu Stuttgart Ms. bibl. in 4°. n. 23. p. 143. b. zu Ps. 121, 6: per diem sol non uret te]; — mit *zehn* Strahlen bei dem verherrlichten Christus im Evangel. 11. Jahrh. zu München (Cim. 59. .

5) Bei der Kreuzigung auf dem Elfenbeindeckel des Missale zu München (Cim. 60. vergl. Anm. 3.); bei dem Schöpfungswerk im Chronic. Zwifaltense minus zu Stuttgart (s. Anm. 2.).

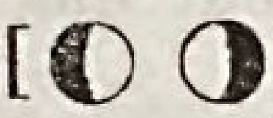
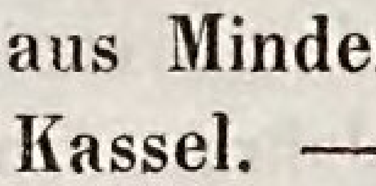
oder es ist von einer halbmondförmigen Binde umgeben [1]) oder auch die Sichel ist seitwärts aus dem Vollmondsgesicht ausgeschnitten [2]). Nun werden aber auch beide Attribute auf das andere Gestirn übertragen, — so nehmlich, dass beide eine Strahlenkrone [3]) oder einen zackigen Lichtkranz [4]) um das Haupt erhalten; andererseits, was auffallend erscheint, dass beide mit einem sichelförmigen Ausschnitt versehen sind [5]). — Zuweilen halten beide ein Füllhorn [6]), oder sie haben beide eine Fackel in der Hand [7]), oder es hat nur Luna eine Fackel, hingegen Sol

1) Bei der Kreuzigung auf einem Elfenbeindeckel 11. Jahrh. in der Kunstkammer zu Berlin.

2) Bei der Kreuzigung im Psalter. 13. Jahrh. zu Bamberg, wovon im folgenden Abschnitt.

3) Bei der Kreuzigung im Psalter. 11. Jahrh. im brittischen Museum.

4) Bei der Kreuzigung auf einem Elfenbeindeckel 11. Jahrh. in der K. Bibl. zu Paris.

5) Beide haben die Sichel *unter* sich im Sacramentar. 11. Jahrh. aus Minden in Berlin; — sie haben die Sichel *über* dem Haupt im Psalter. 12. Jahrh. zu Leipzig; — die Sichel ist *seitwärts* ausgeschnitten [] im Psalter. 12. 13. Jahrh. in der K. Privatbibl. zu Stuttgart: in allen drei Fällen bei der Kreuzigung. — Im Psalter. 10. Jahrh. in d. K. öff. Bibl. zu Stuttgart (s. S. 144. A. 4.) p. 34. b. zu Ps. 27, 9: salvum fac populum tuum Domine etc. sind zur Seite des thronenden Christus, der die Völker segnet, die beiden Himmelskörper, ohne Anzeichen der Personification, vorgestellt: die Sonne als eine rothe Sichel, senkrecht stehend, nebst Andeutung der vollständigen Scheibe, mit Strahlen von der Linken zur Rechten; der Mond als eine weisse Sichel, horizontal liegend, mit Strahlen von unten nach oben [].

6) Bei der Kreuzigung im Sacrament. 11. Jahrh. aus Minden zu Berlin, desgleichen im Evangel. 11. Jahrh. zu Kassel. — Auf einem Elfenbeindeckel 11. Jahrh. im Museum zu Darmstadt (n. 682.) bei der Kreuzigung hält nur die Halbfigur der Sonne in jeder Hand ein Füllhorn, woraus drei Flammen hervorgehn.

7) Bei der Kreuzigung auf dem Diptychon der Agiltruda, bei dem verherrlichten Christus auf der Elfenbeintafel des Tutilo in St.

eine Peitsche [1]). — Ausnahmsweise erscheint die Vorstellung, dass Sol eine Scheibe und Luna eine Sichel vorn auf der Brust hat [2]). Zuweilen werden ihnen diese Attribute in die Hand gegeben [3]), — obwohl es sonst die Elemente des Feuers und der Luft sind, welche mit der Sonnenscheibe und der Mondsichel in der Hand abgebildet werden (s. oben S. 97.). Daran schliesst sich aber die Vorstellung, dass, mit Beseitigung der Personification dieser Himmelskörper überhaupt, jene mathematischen Zeichen derselben in der Hand von Engeln erscheinen [4]), die als ihre Führer und Beweger aufgefasst werden.

Die Färbung jener Figuren in den Miniaturen ist verschieden: meist die Sonne roth, während der Mond weiss [5]),

Gallen, beide 9. Jahrh.; — ferner bei dem Schöpfungswerk im Psalter. 10. Jahrh. in Stuttgart (vergl. S. 144. A. 4. S. 145. A. 5.) und bei der Kreuzigung im Sacrament. 11. Jahrh. zu Bamberg (n. 603.). — In einem Miniaturbilde eines Missale 9. Jahrh. aus Metz in Paris bei der Kreuzigung hat das Brustbild der Sonne zwei Fackeln, auf jeder Seite eine.

[1]) Bei Maria mit dem Kinde und bei Christus zwischen Petrus und Paulus auf dem elfenb. Diptychon 11. Jahrh. in der Kunstkammer zu Berlin.

[2]) An dem Kasten der h. drei Könige 12. Jahrh. zu Köln.

[3]) Die Luna hält in jeder Hand eine Sichel (den Halbmond) bei der Kreuzigung auf dem Elfenbeindeckel 11. Jahrh. zu Darmstadt (s. S. 145. Anm. 6.); desgleichen im Psalterium 12. Jahrh. aus England in Kopenhagen.

[4]) Beim Schöpfungswerk an der Kathedrale zu Chartres und bei der Kreuzigung auf einem elfenbeinernen Diptychon, beide 13. Jahrh., wovon im folgenden Abschnitt.

[5]) Die Sonne eine rothe, der Mond eine weisse Sichel bei dem thronenden Christus im Psalterium 10. Jahrh. zu Stuttgart (s. eben zuvor S. 145. Anm. 5.). Ebendaselbst erscheinen bei dem Schöpfungswerk als Halbfiguren die Sonne roth, der Mond bleich mit blauen Schatten.

auch grau [1]) oder blau [2]) oder grünlich [3]) oder braun [4]) erscheint; — oder auch die Sonne braun und der Mond entweder blau [5]) oder grün [6]).

Die Figur der Sonne wird regelmässig in männlicher, die des Mondes in weiblicher Gestalt gebildet [7]), sowohl nach dem Vorgange der antiken Kunst, als zumal, auch abgesehn von solchen Vorbildern, nach Anleitung der lateinischen Sprache, die als Kirchensprache ihren Einfluss auch auf die Kunstvorstellung erstrecken musste, obgleich in Deutschland die einheimische Sprache dem widersprach. Und nicht allein diese, sondern in Uebereinstimmung damit auch die alterthümliche Vorstellung, welche als lebendige Personification festgehalten wurde: denn von der heidnischen Verehrung, welche bei den alten Deutschen den beiden Himmelskörpern gewidmet war, erhielt sich als letzte Spur die Benennung *Herr Mond* und *Frau Sonne* bis tief in das Mittelalter, zum Theil bis in die neuere

1) Bei der Kreuzigung erscheinen die Sonne roth, der Mond grau, als Köpfe im Evangel. Mitte des 9. Jahrhunderts in Paris, — als Brustbilder im Messcanon 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts aus Metz in Paris, — als Gesichter im Psalter. 12. 13. Jahrh. zu Stuttgart.

2) Die Sonne eine rothe, der Mond eine blaue Figur bei der Kreuzabnahme im Evangel. 11. Jahrh. zu München (Cim. 57.).

3) Die Sonne ein rother, der Mond ein grünlicher Kopf bei der Kreuzigung im epternacher Evangel. 10. Jahrh. zu Gotha.

4) Die Sonne ein rothes, der Mond ein braunes Gesicht bei der Kreuzigung im Psalter. 13. Jahrh. zu Bamberg.

5) Die Sonne braun, der Mond grün mit gelben Lichtern, als Brustbilder bei der Kreuzigung im Sacrament. 11. Jahrh. aus Minden in Berlin.

6) Die Sonne ein braunes, der Mond ein blaues Brustbild bei der Kreuzigung im Missale 11. Jahrh. zu München (Cim. 60.)

7) Von Massmann Der Egsterstein S. 45. scheint dies als etwas Ungewöhnliches angesehen zu werden.

Zeit [1], — wie in einem Gedicht des 13. Jahrhunderts die Sonne angeredet wird [2]):

wol dir frowe Sunne
du bist al der werlt wunne!

Hieraus erklärt sich die interessante Kunstvorstellung, die als seltene Ausnahme hervorgehoben zu werden verdient, dass in einigen Sculpturen des in Rede stehenden Zeitalters die Sonne weiblich, der Mond männlich gebildet sind. Zuerst auf dem schon erwähnten (oben S. 73.) Elfenbeindeckel eines Evangeliarium zu Dresden aus dem 10. Jahrhundert: neben den Kreuzesarmen erscheinen in Runden als Brustbilder, dem Gekreuzigten zugewandt, daher im Profil, links die Sonne weiblich, mit der Krone — rechts der Mond bärtig, mit der Sichel auf dem Haupt. Desgleichen sieht man sie auf dem Exterstein in Westphalen [3]) zu Anfang des 12. Jahrhunderts bei der Kreuzabnahme in Runden ebenfalls als Brustbilder, aber en face, vom Kreuze abgewandt: links die Sonne weiblich, mit sieben Strahlen um das Haupt, rechts den Mond männlich. — Ich knüpfe daran die Erwähnung, dass noch in einem spätern Denkmal, dem schon (oben S. 109.) angeführten Kalenderbuch der Heidelberger Bibliothek um 1480, worin zwar die Sonne, wie gewöhnlich als männliche Figur sich zeigt, in der Abbildung des Mondes beiderlei Vorstellungen, die männliche und die weibliche Figur, einander gegenübergestellt vorkommen, — wie weiterhin näher nachgewiesen wird.

[1]) Jac. Grimm Deutsche Mythologie 2. Ausg. S. 666.

[2]) Unter dem Tit. Warnung, v. 2019 f. in Haupt's Zeitschr. für d. Alterth. Bd. I. S. 494. Vergl. Jac. Grimm Ueber zwei neuentd. Gedichte, Philol. u. histor. Abhdl. der Berl. Akad. 1842. S. 16.

[3]) Worauf wir unten bei der Kreuzabnahme zurückkommen.

In diesem Zeitalter hat von alttestamentlichen Ereignissen vornehmlich die Abbildung des Sechstagewerks zur personificirten Darstellung von Sonne und Mond Veranlassung gegeben; von neutestamentlichen Scenen ist es vor allem der Gekreuzigte, demnächst auch der verherrlichte Christus, dem zur Seite diese Figuren erscheinen.

2. Was zuerst

das Sechstagewerk

betrifft, so sind auch bei der Schöpfung des Menschen Sonne und Mond angebracht in einem Miniaturbilde der lateinischen Bibel zu Bamberg vermuthlich französischen Ursprungs aus dem 9. Jahrhundert [1]), welches in vier horizontalen Streifen die Geschichten von der Erschaffung Adam's bis zum Tode Abel's umfasst: über den beiden Scenen in der obersten Reihe — wie Gott den Menschen erschafft und ihm die Thiere vorführt — erscheint auf der rechten Seite in einem braunen Rund die Luna als ein Brustbild in Profil mit der Sichel (die Inschrift ist verlöscht), — gegenüber ist das Rund, welches ohne Zweifel den Sol enthalten hat, ausgeschnitten. — Aber schon bei dem Werk des dritten Tages ist derselbe — noch vor seiner Erschaffung — zugezogen in dem Psalterium des 10. Jahrhunderts zu Stuttgart [2]): es ist die Scheidung von Erde und Meer, wo beide in männlicher Figur erscheinen, die Sonne aber aus Wolken schauend nur als ein Gesicht in Profil mit gelbem Nimbus und rothen Strahlen. Hingegen sind daselbst bei dem Werk des vierten Tages, der Erschaffung der Himmelskörper [3])

[1]) No. 206. in fol. Bl. 7. — Jaeck Beschreib. der öff. Bibl. zu Bamberg Th. I. S. VII. vergl. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. I. S. 91.

[2]) Bl. 110. a. s. oben S. 80.

[3]) Bl. 151. b. zu Ps. 136, 7—9: qui fecit luminaria magna . . . solem in potestatem diei, lunam in potestatem noctis.

am Himmel, der durch blaue wellenförmige Streifen bezeichnet ist, Sonne und Mond in halber Figur vorgestellt, beide mit einer Fackel in der Hand, der Sol roth, mit strahlendem Haupt, die Luna bleich, mit blauen Schatten, mit der Sichel auf dem Haupt, zwischen ihnen zwei Sterne, darunter der Herr ebenfalls in halber Figur. Bei demselben Gegenstand in einem Alten Testament zu Pommersfelde aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts [1]) erscheinen unterhalb eines Halbkreises mit grossen und kleinen Sternen Sol und Luna als Kniestücke: jener ein Mann im Mantel mit blossem Hals und der Strahlenkrone, diese eine langverschleierte Frau mit der Sichel auf dem Haupt. In den Fresken von St. Savin, einer Abtei in Poitou, gemalt vermuthlich zwischen 1050—1150 [2]), sieht man in den Händen des schaffenden Gottes Sonne und Mond als blassgelbe Brustbilder, Sol in braunem Rund mit hellgelbem Rande, Luna in hellgelbem Rund, über ihr die Sichel. Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg zu Strassburg aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigt, wie schon S. 144. erwähnt ist, bei der Schöpfung den Sonnengott auf einer Quadriga. Hingegen in dem Chronicon minus von Zweifalten, welches in astronomischem Zusammenhang die ganzen Figuren des Sonnengottes und der Mondgöttin enthält (s. vorhin S. 142.), sind sie im vierten der sechs Kreise, welche das Sechstagewerk umfassend die Figur des thronenden Schöpfers umgeben [3]), nur als Gesichter angedeutet, beide von vorne. Desgleichen als Gesichter in der lateinischen Bibel zu Erlangen aus dem 12. Jahrhundert [4]). — Endlich in den

[1]) S. oben S. 81.

[2]) Mérimée Peint. de l'église de St. Savin p. 103. Pl. V.

[3]) Bl. 17. a.

[4]) S. oben S. 81.

Glasmalereien der Kathedrale zu Bourges aus dem 13. Jahrhundert [1]) erscheinen sie, vom Schöpfer gehalten, gleich wie die Sterne nur in mathematischer Form, die Sonne als eine Scheibe, schwarz mit rothen Flammen, in der Mitte ein Kreuz, der Mond als eine gelbe Sichel.

Dazu kommen nur vereinzelt einige andere alttestamentliche Scenen mit der Personification der Sonne. Namentlich ein Miniaturbild in der lateinischen Bibel von St. Paul, jetzt im Kloster S. Calisto zu Rom aus dem 9. Jahrhundert [2]), welches den thronenden David zeigt, der auf die Nachricht von dem Tode Saul's seine Kleider zerreisst und den Amalekiter, der demselben auf sein eigenes Geheiss den Tod gegeben hatte, hinrichten lässt: oben in der linken Ecke sieht man die Sonne als ein Brustbild in einem doppelten Kreise, von welchem Strahlen ausgehen. — Und in einer Catene zu den Psalmen aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts zu Paris [3]) ein Bild des betenden Hiskia mit der rothen Sonnenscheibe am Himmel, welche das strahlende Haupt des Sonnengottes umfasst.

3. Von neutestamentlichen Scenen sind die frühern Epochen des Lebens Jesu auch nur ausnahmsweise mit den Bildern dieser Himmelskörper geschmückt.

Erstens die Geburt des Herrn: in einigen Gedichten nehmlich des 12. Jahrhunderts, wie in der Geschichte der Maria von Wernher, Mönch zu Tegernsee, wird als erstes der sieben Zeichen bei derselben erzählt, dass um die Sonne ein goldener Ring gesehen sei, welches den grossen

[1]) Martin et Cahier Monographie de la cathédrale de Bourges. P. I. Vitraux du XIII. siècle. Par. 1841—44. gr. fol. Pl. VI.

[2]) d'Agincourt Pitture Tav. XLI, 9.

[3]) Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 225. n. 14. letztes Bild.

König bedeute, der sich die Krippe erkoren hatte [1]: demgemäss ist in der berliner Handschrift dieses Gedichts aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts [2]) zu jener Stelle die Sonne abgebildet von dem goldenen Ring umgeben, aber personificirt als Brustbild eines Jünglings in rothen Umrissen mit sieben Strahlen.

Auch bei der Taufe Christi auf dem Elfenbeindeckel eines bamberger Evangeliarium aus dem 9. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu München [3]) erscheinen zur Seite der Taube zwischen Wolken die Figuren von Sonne und Mond, die eine zur Linken bärtig, die andere wahrscheinlich weiblich, beide mit einer Fackel.

Von besonderem Interesse ist die doppelte Darstellung auf einem elfenbeinernen Diptychon aus dem 11. Jahrhundert in der K. Kunstkammer zu Berlin [4]), auf dessen einer Tafel [5]) Christus abgebildet ist unter dem Bogen einer Nische sitzend zwischen Petrus und Paulus, — eben so auf der andern die Maria mit dem Christuskinde zwischen zwei Engeln; auf beiden Tafeln erscheinen ganz gleich zu den Seiten des Bogens Sol und Luna als Brustbilder,

1) Wernher Maria, in Hoffmann's Fundgruben Th. II. S. 200. Desgleichen ein Gedicht vom Leben und Leiden Jesu, ebendas. Th. I. S. 144.

2) Königl. Bibl. Ms. germ. oct. 109. Bild 62. Eine Durchzeichnung von Kugler in der Bibl. d. K. Akad. d. Künste zu Berlin. Vergl. Kugler De Werinhero saec. XII. monacho Tegernseensi p. 57.

3) Cim. 56. ehemals B. 3. vergl. Jaeck Beschreib. der öff. Bibl. zu Bamberg Th. I. S. XLVI. n. v, a.

4) I. A. b. 12. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 2. ausführlicher beschrieben von Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer S. 8 ff. n. 5.

5) Abgeb. bei meiner Abhandl. über einige Denkm. der K. Museen zu Berlin von religionsgesch. Bedeutung (s. oben S. 134.) S. 51; bes. abgedr. S. 17. fig. 7.

jener mit der Strahlenkrone und einer Peitsche in der Linken, diese mit einer Fackel in der Linken und dem Halbmond über dem Haupt.

Unzähligemal aber ist

die Kreuzigung

mit diesen Figuren ausgeführt. Denn indem dieser Gegenstand am häufigsten zur Darstellung gekommen ist, sind Sonne und Mond nur selten dabei ausgelassen [1]). Und wo sie angebracht sind, erscheinen sie fast durchgängig in menschlicher Gestalt. Als vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel, dass sie statt dessen in mathematischer Form vorgestellt worden, sind zu bemerken das goldene Kreuz, die „Morgengaba" Heinrich's II. an seine Gemahlin ehemals im Michaeliskloster zu Bamberg [2]), eine griechische Arbeit vielleicht aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts, worauf die Sonne als ein Ring, der Mond als

[1]) Solche Fälle, in denen Sonne und Mond bei der Kreuzigung ganz fehlen, liefern die Fresken in S. Urbano zu Rom, vom J. 1011. bei d'Agincourt Pitture Tav. XCIV., die eherne Thür am Dom zu Hildesheim vom J. 1015. bei Fr. Hub. Müller Beitr. zur teutschen Kunst- und Gesch.kunde. Erster Jahrg. 1832. Taf. XIV. S. 55., das Evangeliarium Egbert's zu Trier aus dem 10. Jahrh. (obwohl sie in einem andern Bilde daselbst als Brustbilder vorgestellt sind, s. unten S. 161.), das Evangel. aus dem Anfang des 11. Jahrh. zu München, Cim. 57. Bl. 107. (obwohl bei der Kreuzabnahme daselbst Bl. 108. a. Sonne und Mond in menschlicher Gestalt erscheinen), ein anderes Evangel. aus dem 11. Jahrh. zu München Cod. pictur. n. 86. in 4°. Bl. 82. a. endlich die lateinische Bibel zu Erlangen aus dem 12. Jahrh. n. 74. (vergl. vorhin S. 150.), worin die Kreuzigung öfters vorkommt stets ohne Sonne und Mond, und die eherne Thür an der Kathedrale zu Nowgorod bei Adelung (s. unten bei den Bildern des verherrlichten Christus) Taf. I. n. 38.

[2]) Abgebild. in d. Act. Sanct. Antv. m. Jul. T. III. zu p. 784. Vergl. v. Murr Merkw. der fürstbisch. Residenzstadt Bamberg S. 153.

eine Sichel, beide weiss in einer schwarzen Scheibe, gebildet sind. Desgleichen ist die Sonne als Stern, der Mond als Sichel vorgestellt auf dem Elfenbeindeckel eines Evangeliarium aus dem 10. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Berlin [1]). Wogegen die Fresken in S. Paolo f. le mura zu Rom, nach griechischen Vorbildern vielleicht im 11. Jahrhundert ausgeführt [2]), den Mond zwar als einen Kreis, in dem eine Sichel ausgeschnitten ist, zeigen, aber die Sonne in einem gleich grossen Kreise als eine menschliche Gestalt in halber Figur, das Haupt, welches sie mit der Hand stützt, von Lichtzacken umgeben.

Die herrschende Vorstellung aber, welche beiden Himmelskörpern menschliche Gestalt giebt, ist häufig in der Art ausgeführt, — wie schon im vorigen Zeitalter damit angefangen war, wobei auch die Motive zur Sprache gekommen sind (oben S. 138 ff.), — dass sie ihr Antlitz mit dem Gewand oder einem Tuch verhüllen [3]), in der Regel so, dass nur der untere Theil des Gesichts bedeckt ist.

[1]) Ms. theol. lat. fol. n. 3.

[2]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XCVI.

[3]) Miniaturbilder mit diesem Motiv enthalten die Evangelienharmonie Otfrid's zu Wien und das Psalterium König Ludwig's zu Berlin, beide aus dem 9. Jahrh.; das Evangeliarium Egbert's zu Trier 10. Jahrh.; ein Evangeliarium zu Holkham in Norfolkshire, ein Missale zu München (Cim. 60.), ein Sacramentarium aus Minden zu Berlin, ein Sacramentarium zu Bamberg (n. 604.), alle vier aus dem 11. Jahrh.; ein Psalterium zu Leipzig, ein Evangeliarium aus Niedermünster zu München (Cim. 54.) und ein Evangeliarium im Dom zu Trier, alle drei aus dem 12. Jahrh. Sculpturwerke mit demselben Motiv sind ein Elfenbeindeckel zu Dresden und einer zu Darmstadt (n. 681.), beide aus dem 10. Jahrh.; ein Elfenbeinrelief an einem Tragaltärchen zu Darmstadt, eine Elfenbeintafel in der Kunstkammer zu Berlin und ein Elfenbeindeckel zu Paris, alle drei aus dem 11. Jahrh.; eine Elfenbeintafel im Wallrafianum zu Köln aus dem 12. 13. Jahrh. und ein Elfenbeintäfelchen im Museum der Stadtbibl. zu Trier.

Eine Ausnahme macht eine emaillirte Kupferplatte, welche den Deckel eines Evangeliarium im Dom zu Trier aus dem 12. Jahrhundert schmückt [1], auf der Sonne und Mond ihr Angesicht ganz und gar in ihr Gewand verhüllen. Es dient dies zum Zeichen der Verfinsterung. Als Grund dieser Verfinsterung bei der Sonne giebt Otfrid (um 870) in seiner Evangelienharmonie an [2]: die Sonne erzürnt über den Frevel habe weder selbst sehen noch gesehen sein (ihr Antlitz leuchten lassen) wollen. Dass aber auch der Mond in gleicher Weise vorgestellt wird, erhält eine allegorische Erklärung: der Mond verfinstert sich bei dem Tode Christi um der Trauer der Kirche willen, deren Symbol er ist [3], gleichwie die Sonne um des leidenden Erlösers willen, als der Sonne der Gerechtigkeit [4], — wie es auf dem Elfenbeindeckel eines Evangeliarium des 12. Jahrhunderts aus Niedermünster in München (Cim. 54.) heisst:

Igneus Sol obscuratur in aethere,
quia Sol justitiae patitur in cruce;
und Eclypsin patitur et Luna,
quia de morte Christi dolet ecclesia.

Noch persönlicher wird der Ausdruck, wenn diese Figur sich die Thränen trocknet, — wie in einem Miniaturbilde

[1]) Eine Durchzeichnung verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Domcapitular v. Wilmowsky zu Trier.

[2]) Otfrid Krist. Buch IV. c. 33. zu Anfang. S. 349. herausgeg. von Graff.

[3]) Augustin. Epist. LV., ad inquisit. Januar. lib. II. c. 6. §. 10. Opp. T. II. p. 99. d — f. mit Beziehung auf Ps. 89, 38: Luna testis in coelo fidelis und andere biblische Stellen. Maximus Taurin. Hom. CI. de divers. Opp. p. 338. b — d.

[4]) So sagt Cyrill. Hieros. Cateches. XIII. c. 34. p. 199. e: ἐξέλιπεν ὁ ἥλιος διὰ τὸν τῆς δικαιοσύνης ἥλιον. Vergl. Athanas. De sabbat. et circumcis. c. 5. Opp. T. II. p. 58. a. Von diesem Typus Christi s. oben Th. I. S. 96. und Thilo zum Evang. Nicod. c. 18. Cod. apocr. N. T. Vol. I. p. 677.

des Hortus deliciarium der Herrad von Landsperg Sol mit seiner in den Kreis der Sonnenscheibe hineingezeichneten Hand sich das thränende Auge wischt, und ebenso Sol und Luna bei der Kreuzabnahme auf dem Exterstein.

Eigenthümlich ist ein Motiv, welches in einem Psalterium des 9. Jahrhunderts zu Berlin angewandt ist, dass beide Himmelskörper, während sie mit der einen Hand das Gesicht bedecken, in der andern ein leeres Horn halten, die Sonne ein gelbes, der Mond ein grünes, — nicht in der Art, wie sie auch sonst ein Füllhorn tragen, aufwärts gerichtet und an die Schulter gelehnt, sondern gesenkt, als wollten sie es über den leidenden Erlöser ausgiessen.

Wir wollen nun um des besondern Interesse willen, welches die Personification von Sonne und Mond in den älteren Denkmälern der Kreuzigung erweckt, zuerst die aus dem 9. Jahrhundert zusammenfassen, dann die vom 10—12. Jahrhundert verfolgen, endlich den Uebergang in's 13. Jahrhundert berühren, in welchem jene Vorstellung sich verliert.

Aus dem 9. Jahrhundert lassen sich fünf Miniaturbilder und vier Sculpturwerke nachweisen.

Das erste Miniaturbild ist in einem Sacramentarium von Metz aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh. in der K. Bibliothek zu Paris [1]), in welchem eine Initiale O mit der Darstellung der Kreuzigung geziert ist. Darüber sind, aber nicht wie gewöhnlich unmittelbar über den Kreuzesarmen, sondern oben am Rande des O, links Sol,

[1]) Geschrieben für Drogon Bisch. von Metz, Sohn Kaiser Karl's d. Gr. Das kleine Miniaturbild ist wiedergegeben bei Bastard Peint. et ornem. des manusc. Mss. Franç. (Livr. IX.) Pl. 53. Dies Bild scheint auch gemeint von Didron Iconogr. chrét. p. 88. not.

rechts Luna angebracht als Brustbilder, jener durch goldene Strahlen, diese durch eine rothe Sichel bezeichnet. — Grössere Dimensionen haben die andern Malereien, von denen die drei ersten einander nahe verwandt sind. Zuerst am Eingang eines Evangeliarium aus der Mitte des 9. Jahrhunderts zu Paris [1]: Sonne und Mond erscheinen als Köpfe in Runden; links die Sonne roth mit einer Strahlenkrone, rechts der Mond grau mit einer Sichel. Sodann in einem Missale von Metz aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. zu Paris [2], ein Gemälde, welches ein grosses T (Te igitur) bildet, wobei Sol und Luna wiederum als Brustbilder erscheinen, die letztere ein Tuch vor's Gesicht haltend. Von besonderem Interesse endlich sind noch zwei einheimische Denkmäler: erstens die altdeutsche Evangelienharmonie des Otfrid in Wien [3], eine Handschrift aus der Zeit des Verfassers selbst, um 870, welche zu Anfang des fünften Buchs das Bild des Gekreuzigten enthält [4] mit den wohlausgeführten Brustbildern der Sonne und des Mondes: der Kopf des Sol ist mit Lichtzacken umgeben, die Luna hat über sich die Sichel, beide halten sich ein Tuch vor das Antlitz. Sodann das Psalterium eines Königs Ludwig in der K. Bibliothek zu Berlin [5],

1) Abgebild. bei Bastard a. a. O. (Livr. V.) Pl. 116. Ein Facsimile ist in der christl. archäolog. Kunstsamml. der Univ. zu Berlin.

2) Abgebild. ebendas. (Livr. IX.) Pl. 125.

3) Ms. n. 2687. (bei Hoffmann Verzeichn. der altd. Handschr. der Hofbibl. zu Wien n. I.)

4) Abgebild. bei Schilter Thesaur. antiq. Teuton. T. I. zu p. 316. und Kollar Analect. Vindob. T. I. p. 675; erwähnt von Fiorillo Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland Bd. I. S. 50.

5) Cod. theol. lat. in fol. n. 58. Nach Wilken Gesch. der K. Bibl. zu Berlin S. 220. ist die Handschrift „für König Ludwig den Deutschen (im 9. Jahrh.) geschrieben." Damit stimmt der jetzige Oberbibliothekar Herr G. R. Dr. Pertz überein, indem er

welches nehmlich auf den beiden ersten Seiten in der reichen Einfassung mit goldenen Buchstaben die Worte enthält, die noch zweimal mit Tinte dabei geschrieben sind: Hludovico regi vita salus felicitas perpes, — das ist vielleicht Ludwig der Deutsche († 876). Auf dem letzten Blatt mit dem Bilde des Gekreuzigten sieht man Sonne und Mond in halber Figur mit Nimben, die Sonne überdies mit strahlendem Haupt, mit der einen Hand halten sie trauernd das Gewand vor das Gesicht, während sie mit der andern ein Horn auszugiessen scheinen (vergl. vorhin S. 156.). Den Fuss des Kreuzes umfasst ein Mann, der vor demselben auf einem Betpult kniet, — dessen Stimmung die voranstehende Oratio ante crucem dicenda ausdrückt, worin der Betende, nachdem er die vom Herrn früh empfangenen Wohlthaten, insbesondere die Taufgnade, gepriesen, der Uebertretungen gedenkt, deren er sich schuldig gemacht und dann den Herrn bittet, um seines Kreuzestodes willen ihn zu erneuern und zu bewahren und in allen Gefahren des Leibes und der Seele das Kreuz seine Zuflucht sein zu lassen. Ob aber jene Figur am Fuss des Kreuzes der auf dem Titel der Handschrift genannte König Ludwig sein soll, steht dahin.

Unter den Sculpturwerken ist vielleicht das älteste, noch dem achten Jahrhundert angehörig, eine elfenbeinerne oder, wie Gori sagt, hölzerne Tafel bei den Canonicis von Cividale (Forojulium), auf der über dem Crucifix Sonne und Mond in menschlicher Gestalt mit einer Fackel

sie der Schrift nach ebenfalls in's 9. Jahrh. setzt. — Das Psalterium schliesst mit Hymnen und Gebeten: darauf folgt von einer andern aber gleichzeitigen Hand eine Oratio ante crucem dicenda auf dem letzten Blatt des Textes (Bl. 119.), womit Bl. 120. mit dem Bilde des Gekreuzigten zusammenhängt. — Eine Durchzeichnung des letzern ist in der christl. archäolog. Kunstsamml. der Univ. zu Berlin.

vorgestellt sind [1]. Die Tafel ist auf Befehl des Herzogs Ursus, wie auf dem Kreuze selbst zweimal zu lesen ist [2], angefertigt, — wahrscheinlich [3] jenes Ursus, Herzogs von Ceneta, dessen Bruder zu Ende des achten Jahrhunderts Herzogs von Cividale war, wohin sie als ein Geschenk des Ursus gekommen sein mag. Sodann der Deckel eines Evangeliarium aus Werden, das nach einer Inschrift [4] dem h. Ludger, erstem Abt zu Werden, nachher (etwa seit 804) Bischof von Münster, gewidmet ist, im Besitz des Oberregierungsraths Krüger in Minden. Der Deckel ist von Holz mit vergoldetem Kupferblech belegt, worin ein Crucifix von Elfenbein: zu dessen Seiten, eingegraben in das Kupferblech, unten wie gewöhnlich Maria und Johannes, — oben Sol und Luna, jener mit Lichtzacken, diese mit der Sichel erscheinen. Ferner der Elfenbeindeckel des eben erwähnten pariser Evangeliarium, auf welchem über dem Gekreuzigten die trauernde Sonne und der Mond als Büsten sich befinden. Endlich das elfenbeinerne Diptychon der Agiltruda, um 880, ein Ge-

[1]) Zuerst nach einer Mittheilung Fontanini's wird die Tafel in dieser Hinsicht erwähnt von Buonarroti Vasi di vetro p. 267. und Montfaucon Antiq. expliq. Suppl. T. III. p. 230. Darauf handelt de Rubeis Monum. Aquil. p. 326. von ihr und giebt eine Abbildung des Kreuzes (nicht des Crucifixes) mit seinen Inschriften. Eine Abbildung der Tafel selbst mit Anmerkungen ist versprochen (aber nicht erschienen) von Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 170. not. 2. p. 186. not. 1., wo er auch die Angabe Fontanini's, die Tafel sei von Elfenbein, berichtigt. Aber auch de Rubeis bezeichnet dieselbe als elfenbeinern.

[2]) Die Inschriften sind nach der eben erwähnten Abbildung von de Rubeis aufgenommen bei Muratori Thesaur. p. 1961, 10. und neuerdings bei Mai Script. vet. nov. collect. T. V. p. 5, 3.

[3]) Nach der Vermuthung von de Rubeis.

[4]) Auf dem ersten Blatt:

Abbas Rotholfus, divinae legis amicus,
Librum Lutgero patri dedit hunc venerando.

schenk an das Kloster Rambona, jetzt im christlichen Museum des Vatican [1]), dessen linker Flügel das Crucifix enthält, aufgerichtet über der Wölfin mit Romulus und Remus (s. Th. I. S. 413); — oberhalb der Kreuzesarme zwei Brustbilder mit der Aufschrift Sol, Luna, welche mit der einen Hand eine Fackel an die Schulter gelehnt halten, mit der andern den Kopf stützen [2]).

Von den Denkmälern *aus dem 10ten bis 12ten Jahrhundert* ist das merkwürdigste schon vorhin (S. 143.) angeführt, der Elfenbeindeckel eines münchener Evangeliarium aus dem 11. Jahrhundert (Cim. 57.), worauf der Sonnengott erscheint, ein Viergespann lenkend und die Mondgöttin, von vier Kühen gezogen. — Ob noch andere Bildwerke vorhanden sind mit der Vorstellung von Sonne und Mond *in ganzer Figur* kann ich nicht sicher sagen. Vielleicht trifft es zu bei zwei Elfenbeindeckeln aus dem 10. oder 11. Jahrhundert: der eine an einem Evangelistarium zu München [3]) zeigt zu beiden Seiten oberhalb des Kreuzes in einem Halbkreise zwei trauernde Figuren, welche mit der einen Hand eine Fackel, mit der andern das Gewand vor's Gesicht halten; der andere an einem Evangeliarium aus Kloster Polinchusen ehemals im Besitz des Antiquar Heberle in Köln [4]) zeigt ebendaselbst zwei Figuren, welche, die eine mit einer Strahlenkrone, die

[1]) S. oben Th. I. S. 22., wo die Abbildungen nachgewiesen sind.

[2]) Vergl. Buonarroti Vasi di vetro p. 267. und bei Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 170. und Gori selbst ibid. p. 203.

[3]) Cim. 53. sonst IV. 2. a.

[4]) Ranke Das kirchliche Pericopensystem S. 242. 126. vergl. 143 f., woselbst (S. 242.) diese Figuren als *Engel* bezeichnet werden; aber die Strahlenkrone und das sogenannte Diadem deuten doch auf die herkömmlichen Figuren des *Sol* und der *Luna*, nur dass es ungewöhnlich ist, sie schwebend vorzustellen. — Uebrigens hat eine im Jul. 1849 eingezogene Erkundigung ergeben, dass jenes Denkmal „längst ausgewandert ist".

andere mit einer Art Diadem (wahrscheinlich einer halbmondförmigen Binde) versehen, mit den Händen die Augen verdecken.

Hingegen in halber Figur oder als Brustbilder finden sie sich in vielen Sculpturen wie Miniaturen dieser Zeit. Solche Miniaturen sind *aus dem 10. Jahrhundert* in einem Missale zu Bamberg [1]), worin Sonne und Mond als Brustbilder vorgestellt sind, und zwar in goldenen Runden: Sol mit Lichtzacken um das Haupt, Luna mit undeutlich angegebener Sichel, das Haupt verhüllend. Eben so in dem Evangeliarium Egbert's in der Stadtbibliothek zu Trier aus dem Ende des 10. Jahrhunderts: Sol mit der Strahlenkrone, Luna mit der Sichel, beide das Gesicht mit dem Gewand verhüllend. — Ferner *im 11. Jahrhundert* erscheinen sie ebenfalls als Brustbilder: in einem Missale zu München um 1014 [2]), einem Sacramentarium aus Minden in der K. Bibliothek zu Berlin um 1030 [3]), wo die Kreuzigung die Initiale T (zu Te igitur clementissime etc.) bildet, einem Sacramentarium zu Bamberg [4]), — die beiden letztern Male in Runden, — in einem Psalterium zu Wolfenbüttel [5]) und in einem Psalterium mit Hymnen im brittischen Museum vom J. 1099 [6]). Vielleicht gehört hierher auch ein Evangeliarium

[1]) No. 911. in 4°. (Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. I. S. 92 ff.) Jaeck Beschreib. der öff. Bibl. zu Bamberg Th. I. S. XXVIII.

[2]) K. Bibl. Cim. 60. ehemals B. 7. Bl. 15. a.

[3]) Cod. theol. in fol. n. 2. Bl. 3. b. vergl. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 837. Eine Durchzeichnung ist in der christl. archäol. Kunst-Sammlung der Univ. zu Berlin.

[4]) No. 603. Ed. V. 4. in 4°. Jaeck a. a. O. S. XXII.

[5]) Schönemann Hundert Merkwürdigk. der H. Bibliothek zu Wolfenbüttel n. 32, 3. S. 32.

[6]) Cod. Arund. 60. Bl. 12. b. abgebild. in Catal. of. Mss. in the rit. Mus. New Series Vol. I. 1834. (P. I. The Arundel Mss.) Pl. IV.

im Besitz des Herrn Coke zu Holkham in der Grafschaft Norfolkshire [1]). Dazu kommen zwei Handschriften gleichfalls des 11. Jahrhunderts, aus denen die Bilder des Gekreuzigten wegen der Figuren der Erde und des Meeres schon früher (S. 75. 74.) vorgekommen sind: die eine ein Evangeliarium zu Kassel, worin Sol und Luna als Brustbilder in Runden, ein Füllhorn in der Linken haltend, — die andere ein Sacramentarium zu Bamberg (n. 604.), worin Sol und Luna als Halbfiguren erscheinen, beide mit Strahlen und ihr Gesicht verhüllend. — Endlich *aus dem 12. Jahrhundert* sind die Miniaturen in dem um eben jener Figuren willen auch schon vorgekommenen Psalterium aus Altenzelle in der Universitätsbibliothek zu Leipzig, worin Sol ausser der Strahlenkrone eine Sichel über dem Haupte hat, gleich der Luna, und beide das Gewand vor's Gesicht halten, und in einem Psalterium aus England in der K. Bibliothek zu Kopenhagen [2]): beidemal sind Sol und Luna als Halbfiguren vorgestellt; hingegen als Brustbilder in dem Evangelistarium aus Niedermünster in München [3]), in einem Evangeliarium im Dom zu Trier [4]), einem andern vom J. 1194

[1]) Waagen Kunstw. und Künstler in England Th. II. S. 515. wo nur bemerkt wird, dass es in einem Bilde der Kreuzigung die sich verhüllenden Sonne und Mond in Runden enthält, — aber nicht, ob dieselben als Brustbilder vorgestellt sind.

[2]) K. Bibl., Thottsche Samml. n. 143. in fol. In dem voranstehenden Kalender zum 27. Mai ist von anderer Hand beigeschrieben: anno domini 1272 obiit illustris dux Jutiae Ericus filius Abel regis. Daraus und aus einem andern Umstand wird in einer beigesetzten Notiz aus dem 17. Jahrhundert geschlossen, dass das Buch um 1270 geschrieben sei.

[3]) K. Bibl. Cim. 54. sonst B. 1. Bl. 3. vergl. Kugler Museum 1834. S. 164. n. 10. und Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Bd. I. S. 158.

[4]) Eine Durchzeichnung von diesem Bilde besitze ich durch die Gefälligkeit des Herrn Domcapitulars v. Wilmowsky zu Trier.

zu Wolfenbüttel [1]), sowie in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg in Strassburg [2]). — In dieses Jahrhundert gehört auch ein Glasgemälde in der Kathedrale von Châlons-sur-Marne [3]) mit den Brustbildern von Sonne und Mond, welche mit rothen Nimben und in grünen Runden mit weissem Rand erscheinen, die Luna mit einer silbernen Sichel auf dem Haupt, der Sol mit einer brennenden Fackel in der Linken.

Von Sculpturwerken dieser Zeit sind in Elfenbein gearbeitet *aus dem 10. Jahrhundert* und zwar sämmtlich mit Sonne und Mond als Brustbildern, welche das Gesicht verhüllen: der Deckel eines Evangeliarium in Dresden, der eben (S. 148.) schon besprochen ist; der wegen der Figur der Terra schon früher (S. 73.) erwähnte Deckel des epternacher Evangeliarium Otto's II.: auf diesem erscheinen sie in muschelförmigen Runden mit Strahlen, die Luna überdies mit der Sichel, sie hat geschlossene Augen und das Gesicht tief verhüllt, während Sol, der ebenfalls das Gewand vorhält, ein lächelndes Ansehn hat; desgleichen der Deckel eines Evangeliarium im Museum zu Darmstadt [4]). Elfenbeinwerke *des 11. Jahrhunderts* sind ebendaselbst der Deckel eines andern Evangeliarium [5]) mit einer eigenthümlichen Vorstellung: Sol und Luna in halber Figur halten in beiden Händen jener eine Fackel oder vielmehr ein Füllhorn, woraus drei Flammen hervorgehn, diese den Halbmond; — und ein

[1]) Schönemann Hundert Merkw. der H. Bibl. zu Wolfenbüttel n. 45, 3. S. 37.

[2]) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 40.

[3]) Didron Annal. archéol. T. IX. p. 181.

[4]) No. 681. s. Walther Die Samml. im Grossherzogl. Museum zu Darmstadt 2. Aufl. S. 68.

[5]) No. 682. s. Walther a. a. O. S. 69.

Relief an einem Tragaltärchen [1]) mit den Brustbildern von Sol und Luna: beide in Runden, die letztere mit der Sichel, halten in der einen Hand den Rest eines Stabes, der abgebrochen ist (vielleicht eine Fackel), und mit der andern Hand das Gewand vor das Gesicht. Gleichfalls die Brustbilder von Sonne und Mond enthalten drei andere Elfenbeinschnitzwerke: das eine früher dem Deckel eines Evangeliarium der Naglerschen Sammlung eingefügt, jetzt in der K. Kunstkammer zu Berlin [2]), auf welchem die Figur der Sonne ein Strahlendiadem, die des Mondes eine halbmondförmige Binde trägt, beide mit Nimben versehen sind und mit den Händen das Gewand vor das Gesicht halten; sodann der Deckel einer Handschrift in der K. Bibliothek zu Paris [3]) und ein Deckel im Museum Cluny daselbst [4]). Dazu kommt das schon oben (S. 73 f.) wegen der personificirten Erde erwähnte Diptychon im Elfenbeinkabinet zu München, auf welchem Sonne und Mond in halber Figur erscheinen. Endlich *aus dem 12. (oder 13.) Jahrhundert* ist ein Elfenbeinschnitzwerk in der Wallrafschen Sammlung zu Köln [5]) mit den Halbfiguren von Sonne und Mond; vielleicht auch ein Elfenbeintäfelchen im Museum der Stadtbibliothek in Trier [6]), worauf dieselben als Brustbilder, die Luna mit der Sichel, vorgestellt sind, beide ein Tuch vor das Gesicht haltend [7]).

[1]) No. 690. Abbild. in der christl. archäol. Kunst-Samml. der Univ. zu Berlin.

[2]) I. A. b. 126. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 2.

[3]) Abgebild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 276. und in s. Annal. archéol. T. III. p. 360. vergl. p. 362.

[4]) Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. X. Pl. XXXIV.

[5]) Abgebild. bei Massmann Der Egsterstein S. 45. Taf. II. b.

[6]) Wo ich sie im J. 1847 gesehen habe.

[7]) Auch auf dem Elfenbeindeckel eines Evangeliarium im Archiv der Hospitalkirche zu Eugubio bei Passeri In monum. s.

Hieran schliessen sich einige Arbeiten in Metallblech aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts: namentlich am Kasten der h. drei Könige zu Köln [1]) vom J. 1168, und zwar an der hintern Seite, unter dem Giebel zur Rechten, welcher über der Figur des Gekreuzigten mit Maria und Johannes drei Bogen umfasst: in der Mitte sieht man den Engel, der die Ueberschrift des Kreuzes trägt, zur Seite sind die Halbfiguren von Sonne und Mond [2]), welche, die eine eine rothe Scheibe, die andere eine Sichel vor sich auf der Brust halten. Ferner an der von Kaiser Friedrich Barbarossa nach Aachen geschenkten Krone von vergoldetem Kupferblech [3]), wo sie als Büsten vorgestellt sind, die Sonne das Haupt mit Strahlen umgeben, der Mond mit der Sichel über dem Haupt. An der Altartafel zu Lisbierg bei Aarhuis in Jütland [4]) erscheinen sie wiederum als Halbfiguren, die Sonne mit der Krone, der Mond mit der Sichel über dem Haupt, beide in jeder Hand eine Fackel haltend [5]), — daneben auf der linken Seite auch Sterne. — Eine emaillirte Kupferplatte in dem Deckel eines Evangeliarium zu Trier, aus dem 12. Jahr-

eburn. a Gorio ad quartam Thes. diptych. partem reservata Exposit. p. 35. Tab. XI. meint der Herausgeber in den beiden Brustbildern über dem Kreuz Sonne und Mond zu erkennen. Es scheinen aber zwei trauernde Engel zu sein.

1) J. P. N. M. V(ogel) Samml. der prächtigen Edelgesteine, womit der Kasten der drei h. weisen Könige im Dom zu Köln ausgeziert ist (Bonn, 1781.) 4°. S. 25. mit einer schlechten Abbild. auf Taf. VII.

2) Irrthümlich werden in der vorgedachten Schrift Sonne und Mond für trauernde Engel genommen; sie sind ungeflügelt und deutlich an ihren Attributen zu erkennen. Hingegen ist die dritte, geflügelte Figur zwischen ihnen allerdings ein Engel.

3) Didron Iconogr. chrét. p. 89.

4) Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Prof. Hoyen in Kopenhagen.

5) Nur dass das Attribut in der linken Hand des Mondes als ein undeutliches Gefäss erscheint, vielleicht der Rest einer Fackel.

hundert, enthält sehr klein dargestellt in Runden die Brustbilder von Sonne und Mond, das eine mit einer Krone, das andere mit der Sichel, beide mit ganz verhülltem Angesicht, in welcher Beziehung dieser Figuren schon früher gedacht ist [1]). Ebenfalls als Brustbilder erscheinen Sol und Luna, der erstere (dessen Name auch beigeschrieben ist) das Haupt mit Lichtzacken gleich Dornen umgeben, die andere mit den hinter dem Haupt hervorragenden Hörnern der Mondsichel, auf einer emaillirten Kupferplatte aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die vielleicht einst als Deckel eines Missale gedient hat, in der Sammlung Debruge und Labarte zu Paris [2]): diese Platte gewährt ein besonderes Interesse durch die reiche Symbolik, womit die in der Mitte befindlichen beiden Hauptvorstellungen der Kreuzigung und Himmelfahrt ausgestattet sind. Sehr werthvoll ist in derselben Sammlung ein Crucifix von vergoldetem Kupfer aus derselben Zeit [3]), dessen Basis die drei Erzengel bilden: am Ende der Kreuzesarme erheben sich emaillirte Medaillons, das eine blau, das andere grün, mit den Brustbildern von Sonne und Mond: Sol, mit einer Fackel in der Rechten, hat einen ausgezackten Nimbus, bläulich und roth, um das Haupt, Luna über dem Haupt eine weisse Sichel.

Nicht wenig Denkmäler aber mit dem Bilde des Gekreuzigten lassen Sonne und Mond auch nur als Köpfe oder Gesichter erscheinen, wie es von dem Miniaturbilde des pariser Evangeliarium aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, — welches Sonne und Mond als Köpfe zeigt, — schon vorhin (S. 157.) bemerkt ist. Daran schliesst sich eine Malerei in dem epternacher Evangeliarium Otto's II.

[1]) S. oben S. 155.

[2]) Abgebild. bei Didron Annal. archéol. T. VIII. zu p. 8.

[3]) Abgebild. bei Didron Annal. archéol. T. III. zu p. 357 sq.

(973—983) zu Gotha [1]), worin Sol und Luna in Runden als Köpfe vorgestellt sind, jener roth, diese grünlich, beide sich verhüllend, — in einem Missale zu Ivrea ebenfalls vom Ausgang des 10. Jahrhunderts [2]), worin sie als Gesichter vorkommen, — in einem Evangeliarium zu München aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts [3]) mit den Köpfen von Sol und Luna, welche, der eine braun mit acht rothen Strahlen, der andere blau mit der Sichel, vom Kreuz abgewendet sind und ein Tuch vor sich haben, - endlich in einem Psalterium aus dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts in der K. Privatbibliothek zu Stuttgart [4]): der Kopf des Sol roth, der der Luna grau, beide en face mit einer Sichel, welche aus der vollen Scheibe auf der dem Kreuze abgekehrten Seite ausgeschnitten ist. — Als Sculpturwerke dieser Art sind zu bemerken der Elfenbeindeckel des eben (S. 161.) erwähnten Missale zu München [5]), worauf Sonne und Mond als Köpfe mit Strahlen, welche zu einer muschelförmigen Umgebung abschliessen: der Kopf des Sol ist bärtig, der der Luna hat die Sichel nicht über, sondern unter sich. Und eine Elfenbeintafel des 11. 12. Jahrhunderts in der K. Kunstkammer zu Berlin [6]), welche hinter beiden Köpfen

[1]) Vor dem Evang. Joh.

[2]) n. 86. Bl. 57. b. Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Dr. Bethmann in Berlin.

[3]) K. Bibl. Cim. 58. ehemals B. 4. Bl. 248. b.

[4]) Kugler Museum 1834. S. 98. Eine Durchzeichnung dieser Kreuzigung von Kugler ist in der Bibl. der K. Akademie der Künste zu Berlin; eine Copie derselben in der christl. archäol. Kunst-Samml. der Univ. zu Berlin.

[5]) K. Bibl. Cim. 60. ehemals B. 7. Jaeck Beschreib. der öff. Bibl. zu Bamberg. S. XLI. Kugler Museum 1834. S. 162. n. 6. abgebild. bei Massmann Der Egsterstein S. 44. Taf. II. a.

[6]) I. A. b. 118. s. (von Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 2. Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer S. 7. n. 3.

eine Scheibe sehen lässt, einerseits die volle Sonnenscheibe, andrerseits eine Scheibe, aus der ein Kreisstück, die Mondsichel, ausgeschnitten ist. Ferner von Metall finden sich auf dem Deckel eines Evangeliarium des 12. Jahrhunderts zu Bamberg [1]) als Fragmente eines Bildwerks zwei Gesichter, das eine vergoldet mit Strahlen, das andere silbern mit goldener Sichel nebst zahlreichen Sternen, — die ohne Zweifel zu einem Crucifix gehört haben, welches verloren gegangen ist: die Spuren der Stifte, womit die Reliefs befestigt waren, sind noch sichtbar. Hierher gehört auch ein hölzernes oder elfenbeinernes Semanterion (ein Instrument, welches bei den Griechen die Stelle der Glocken vertritt), das nur durch eine Abbildung bekannt ist [2]), ohne dass der Aufbewahrungsort angegeben wäre: Sonne und Mond sind dort ebenfalls als Köpfe vorgestellt, der letztere mit der Sichel.

Mit dem *dreizehnten Jahrhundert* tritt ein Wendepunkt ein, da seitdem Sonne und Mond, wenn überhaupt menschenähnlich, fast nur noch als Gesichter erscheinen. Die Uebergangszeit erkennt man zumal an den Glasmalereien der Kathedrale zu Bourges aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, in denen die Kreuzigung dreimal vorgestellt ist: das einemal [3]) erscheinen Sonne und Mond als Gesichter in Halbkreisen, das eine von vorne, das andere in Profil, — das anderemal [4]) nur in mathematischer Form, die Sonne als eine schwarze Scheibe mit rothen Flämmchen, der Mond als eine weisse Scheibe mit Andeutung der Sichel: in beiden Fällen ist der Gekreuzigte mit vier

1) No. 281. in fol. vergl. Jaeck a. a. O. S. XVI.

2) Passeri In monum. s. eburn. a Gorio ad quartam Thes. diptych. partem reservata Exposit. p. 30 sqq. Tab. X.

3) Martin et Cahier Monogr. de la. cathédr. de Bourges P. I. Pl. VI.

4) Ibid. Pl. I. und bei Crosnier im Bulletin monum. par de Caumont Vol. XIV. p. 162.

Nägeln befestigt; — wogegen in dem dritten Bilde [1]), worin, ein Kennzeichen einer etwas späteren Zeit, nur drei Nägel angewandt sind, die Kreuzigung ganz ohne Sonne und Mond sich zeigt. So ist auch in den Malereien eines Liber matutinalis aus dem 13. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu München [2]) die Kreuzigung das einemal mit dem Sonnengesicht und dem Kopf des Mondes, der beide Hände vor das Gesicht zu halten scheint, zuvor aber einmal ganz ohne Sonne und Mond vorgestellt.

Ueberhaupt, während die Auslassung dieser Figuren bei der Kreuzigung früher nur als Ausnahme sich findet (s. oben S. 153.), tritt sie jetzt öfters ein und wird demnächst fast Regel, wovon der folgende Abschnitt den Ausweis geben wird.

Die auf die Kreuzigung folgenden Momente der Leidensgeschichte sind nur selten mit den Bildern der Sonne und des Mondes ausgestattet.

Namentlich die *Kreuzabnahme* in einem Miniaturgemälde des wegen seines Deckels schon erwähnten Evangeliarium um 1014 zu München [3]) (in welchem übrigens auf dem vorangehenden Blatt die Kreuzigung ganz ohne Sonne und Mond vorgestellt ist): das Gemälde enthält über den Kreuzesarmen in goldenen Runden die Figuren des Sol, roth mit neun Strahlen um das Haupt, die der Luna blau, mit der Sichel, welche sich das Gewand vor das Gesicht halten. So sind auch in dem berühmten Sculpturwerk am Exterstein [4]) in Westphalen vom Jahre

[1]) Ibid. Pl. V.

[2]) Geschrieben von Conrad zu Scheiern (Schmeller Allg. Auskunft S. 31 f.), Bl. 24. a. 14. b.

[3]) K. Bibl. Cim. 57. ehemals B. 5. Bl. 108. a.

[4]) Der von êgester d. i. vorgestern seinen Namen hat und Felsen bedeutet, die nicht von heute, auch nicht von gestern, sondern

1119 [1]) Sonne und Mond in halber Figur, aber die Sonne weiblich, der Mond männlich (wie vorhin S. 148. bemerkt ist), zur Seite Gott-Vaters gebildet [2]), der über dem Kreuz in halber Figur mit segnender Rechten und mit der Kreuzesfahne in der Linken erscheint.

Bei einer *Grablegung* Christi ist nur die Sonne allein vorgestellt zwischen beflügelten Engelgestalten, als ein Kopf in einem Kreise, von welchem Strahlen ausgehen, in einem griechischen Evangeliarium des Vatican aus dem 12. Jahrhundert [3]).

Ebenfalls die Sonne allein aus Wolken hervorscheinend, als ein Gesicht von Zacken umgeben, sieht man oberhalb der *drei Marien*, die *am Grabe* den Engel treffen, auf einer Elfenbeintafel in der Wallrafschen Sammlung zu Köln.

Hingegen bei der *Himmelfahrt* Christi auf dem Elfenbeindeckel des Sacramentarium von St. Blasien aus dem 9. Jahrhundert [4]) sind zur Seite des erhöhten Christus, der in einer Mandorla erscheint, darunter die segnende Hand Gottes, die Engel und die Jünger (Apostelgesch. 1, 10. 11.), — beide Himmelskörper als Brustbilder gebildet, Sol mit der Strahlenkrone, Luna mit der Mondsichel über dem Haupt. Aus derselben Veranlassung waren in der Chornische der Klosterkirche zu Benedikt-

vor gestern, aus grauem Alterthum sind, nach Jac. Grimm Gesch. der deutschen Sprache S. 657 f.

[1]) Nach der erst neuerlich entdeckten Inschrift, bei Massmann Der Egsterstein S. 21.

[2]) Massmann Der Egsterstein S. 10. 11. mit Abbild. Taf. I. Clostermeier Der Eggesterstein, 2. Aufl. von Helwing S. 100 f., wo (S. 71—78.) die Abbildungen vom Exterstein und dessen Bildwerken besprochen werden.

[3]) d'Agincourt Pitture Tav. LVII. fig. 5.

[4]) Abgebild. bei Gerbert Vet. liturg. Alemann. Vol. I. p. 105. (wo die Figuren der Himmelskörper nicht verstanden zu sein scheinen) Tab. I.

beuern in Malereien vermuthlich des 11. Jahrhunderts zur Seite des gen Himmel schwebenden Christus Sonne und Mond (nebst vier Leuchtern) vorgestellt [1]), aber in welcher Gestalt, ist nicht überliefert.

Endlich sieht man sie öfters zur Seite des *verherrlichten und im Himmel thronenden Christus*. Vor allem auf dem Elfenbeinschnitzwerk in St. Gallen, welches dem Tutilo beigemessen wird, zu Ende des 9. Jahrhunderts: Christus in der Mandorla von den Symbolen der Evangelisten umgeben, thront in der Mitte des Weltalls: denn unter ihm sind Oceanus und Tellus [2]) in ganzer Figur, halbnackt; oben aber die Halbfiguren von Sol und Luna bekleidet, jener das Haupt mit Strahlen umgeben, diese mit der Sichel auf dem Haupt, beide mit einer Fackel in der Hand. Gleichfalls in halber Figur mit der Fackel in der Hand erscheinen dieselben nebst zwei Sternen in einem Miniaturbilde des Psalterium zu Stuttgart aus dem 10. Jahrhundert [3]) bei Ps. 148, 3: „Lobet den Herrn Sonne und Mond, lobet ihn alle Sterne", zu beiden Seiten des Herrn, der in einem grünen Rund sichtbar ist, hinter welchem Engel hervorschauen. Ferner in dem Miniaturbilde des Evangeliarium zu München aus dem 11. Jahrhundert [4]), welches Christus zwischen den Figuren des Himmels und der Erde, der Sonne und des Mondes zeigt, sind die letztern als Brustbilder aufgefasst, Sol roth mit zehn Strahlen um das Haupt, Luna blau mit der Sichel. Auf

[1]) Das Verzeichniss bei Pez Thes. Anecd. noviss. T. III. P. 3. p. 614. s. Fiorillo Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland Bd. I. S. 179. Anm. Kugler Handb. der Geschichte der Malerei von Burckh. Th. I. S. 149.

[2]) S. oben S. 75 f.

[3]) K. öffentl. Bibl. Ms. bibl. in 4°. n. 23. Bl. 162. a. Ganz eben so, wie in dem Bilde bezüglich auf die Schöpfung der Himmelskörper in derselben Handschrift, s. oben S. 149 f.

[4]) K. Bibl. Cim. 59. ehemals B. 2. Bl. 20. b. s. oben S. 78.

dem Mantel Kaiser Heinrich's II., ehemals im Dom zu Bamberg [1]), erscheinen sie sogar in ganzer Figur zu Wagen, den thronenden Christus umgebend. Aber nur als Gesichter sind sie in derselben Umgebung auf den Korssunschen Thüren zu Nowgorod zu Ende des 12. Jahrhunderts [2]) gebildet.

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts geht für biblische Scenen die persönliche Darstellung von Sonne und Mond zu Ende. Wohl aber erscheinen sie statt dessen in der Hand von Engeln oder Genien. Sonst bleibt für sie selbst nur die Andeutung des Gesichts übrig; oder es tritt die rein mathematische Figur, Scheibe und Sichel, ein. — In nicht biblischen Compositionen hingegen kommen zu Ausgang des Mittelalters, zumal im Laufe des 16. Jahrhunderts, mit der Einführung mythologischer Motive in die christliche Kunst überhaupt die mythologischen Figuren der beiden andern Himmelskörper wieder zur Geltung.

Die biblischen Ereignisse aber, in denen Sonne und Mond angebracht werden, sind wiederum vorzugsweise die Epochen der Weltschöpfung sowie der Kreuzigung und zuweilen des jüngsten Gerichts.

1. Von besonderem Interesse ist die Darstellung des Weltschöpfers nebst Sonne und Mond, dem Werk des vierten Tages, am Nordportal der Kathedrale zu Chartres [3]), in seiner Einfachheit eines der anmuthigsten und geist-

[1]) S. oben S. 143.

[2]) Adelung Die Korssunschen Thüren in der Kathedralk. in Nowgorod S. 37. vergl. S. 74 f. Taf. I. n. 25. Vergl. die Rec. dieses Werks von Büsching im Hermes 1827. Bd. XXVIII. S. 86.

[3]) Didron Annal. archéol. T. IX. p. 175—177. 182. mit Abbild. p. 176.

reichsten Bildwerke des 13. Jahrhunderts. Der Schöpfer in ganzer Figur hält in seinen Händen eine Scheibe, wie es scheint, die noch licht- und leblose Masse eines der Himmelskörper, die von ihm geformt wird. Gegenüber sieht man diese selbst, vollendet wie sie aus seinen Händen hervorgegangen sind, — leuchtend und beseelt. Sie selbst nehmlich erscheinen nur nach ihrer mathematischen Form als Scheiben: die Sonnenscheibe mit Strahlen besetzt, die von der Mitte wellenförmig nach dem Rande sich ausbreiten, — die Mondscheibe mit der Sichel, die am Rande derselben ausgeschnitten ist. Aber sie werden gehalten jeder von einem Engel, welche beide mit halbem Leibe aus den Wolken des Firmaments hervorragen: das sind also die Führer der Himmelslichter. Sie stehen jedoch noch in einem näheren Verhältniss zu ihnen, gleichsam als ihre Seelen: dies giebt sich dadurch zu erkennen, dass wie im Lateinischen die Sonne männlichen, der Mond weiblichen Geschlechts ist, so der Engel, welcher die erstere trägt, mit starken Muskeln, derbern Zügen, kurzem und lockigem Haar, mehr ein männliches, hingegen der Engel, welcher den Mond hält, mehr ein weibliches Ansehn hat, dieser von sanfterem, jener von lebhafterem Charakter. — So einigt sich an diesem Wendepunkt der Zeiten der beginnende Naturalismus in der Kunst mit der bisherigen idealistischen Auffassung der Natur: zwar ist in der Bildung der Sonne und des Mondes die menschliche Gestalt vermieden und dagegen die natürliche Erscheinung nachgeahmt; aber die Personification ist auf ihre Engel übertragen. Und zwar prägt sich darin einerseits die herrschende Lehre des Mittelalters aus, welches im Anschluss an die Vorstellung des Alterthums sämmtliche Planeten wenn nicht für beseelt, doch für geleitet von Intelligenzen oder Engeln hielt (s. unten §. 48, I, 3.); andrerseits spielt auch der alterthümliche Mythus

mit hinein oder wenigstens es setzt sich die Kunstvorstellung des frühern Mittelalters von Sonne und Mond darin fort, sofern hier ihren Lenkern, ganz abweichend von der sonstigen Charakteristik der Engel, eine verschiedene Geschlechtsbildung, entsprechend dem Geschlecht des Sol und der Luna, verliehen ist.

Dieser eigenthümlichen Composition gegenüber haben durch Wiederaufnahme der ältern Vorstellungsweise zu Anfang einer neuen Zeit eine Merkwürdigkeit die menschlichen Figuren von Sonne und Mond in der Weltschöpfung zu Assisi, gemalt von Cimabue zu Ende des 13. Jahrhunderts, welche schon früher (S. 20 f. 106.) als einen Wendepunkt bezeichnend vorgekommen ist. Da sind die beiden Himmelskörper doppelt vorgestellt, einmal in dem blauen Ringe mit Sternen, der das Rund umgebend, in welchem Gott Vater schwebt, nur den Himmel als dessen Wohnsitz anzeigt; sodann ausserhalb des Ringes als neue Werke aus der Hand Gottes, als welche man unten auch Erde und Meer in Nachahmung der natürlichen Erscheinung erblickt, — und zwar das erstemal als Halbfiguren jede in einem Rund, das anderemal in einer Mandorla als ganze Figuren, beidemal die Sonne gelb, der Mond bläulich.

Ganz entgegengesetzt sind bei demselben Gegenstande in einem gleichzeitigen französischen Bibelwerk zu Kopenhagen [1]) die goldene Sonnenscheibe und die blaue Mondsichel, welche Gott Vater in beiden Händen erhebt, ohne irgend welche Zuthat der menschlichen Gestalt vorgestellt. Aehnlich erscheint der Mond zwar als eine Scheibe mit ausgeschnittener Sichel, nebst fünf Sternen, — hingegen die Sonne als eine Scheibe mit schwacher Andeutung des

[1]) La bible histor. (aus dem Lat. in's Franz. übers. vom J. 1291 —1294.) Pergamenthandschr. in der K. Bibl., Thottsche Samml. No. 6. fol.

Gesichts (nehmlich nur mit Mund, Nase, Augen) umgeben von lockigen Strahlen, in einer Handschrift zu Paris [1]) ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert.

So kommen ferner *beide* Himmelskörper bei dem Schöpfungswerk als Gesichter vor [2]). Namentlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts [3]) (um 1391) in dem Gemälde der Weltschöpfung von Pietro di Puccio im Campo santo zu Pisa mit einer Planetentafel, die jedoch nur die Bahnen der Planeten, in der Mitte die Erdkugel, enthält [4]): aber Sonne und Mond als Gesichter von vorne, mit beigeschriebenen Namen Sole, Luna, das erstere mit Strahlen umgeben. Gleichfalls der Weltkreis, aber von Engeln gehalten, den Gott-Vater mit dem Zirkel ermisst, ist vorgestellt zu Anfang einer deutschen Uebersetzung des Alten Testaments in einer heidelberger Papierhandschrift aus dem 14. 15. Jahrhundert [5]): ein blauer Ring begrenzt

[1]) In der K. Bibl., die Handschrift ist nicht näher nachgewiesen. Abbild. des Miniaturbildes bei Didron Annal. archéol. T. IX. p. 181.

[2]) Zwar nicht eigentlich bei dem Schöpfungswerk, aber neben Gott-Vater als Schöpfer, welchem Engel zur Seite stehen, sind weiterhin Sonne und Mond als Gesichter von vorne (die Sonne mit Strahlen umgeben) angebracht auf dem merkwürdigen Schnitzaltar zu Tribsees etwa aus dem Ende des 14. Jahrh., wovon eine Abbild. in der christlich-archäol. Kunst-Sammlung der Univ. zu Berlin. Vergl. Kugler Pommersche Kunstgesch. S. 195.

[3]) Aus dieser Zeit ist auch die Vorstellung der Schöpfungstage in der Kirche zum h. Kreuz in Gmünd, am östlichen Portal der Südseite in der Wölbung der Vorhalle, wo Sonne und Mond zu den Füssen Gott-Vaters erscheinen, s. Merz in Hartmann's Evang. Kirchenblatt für Württemb. 1847. S. 146. Nach einer gefälligen Mittheilung des Herrn Verf. sind dieselben hier ebenfalls als Gesichter, die Sonne von vorne, der Mond in Profil gebildet.

[4]) S. oben S. 106.

[5]) Cod. Palat. n. 16. (vergl. Wilken Geschichte der Heidelb. Büchersamml. S. 313.) Bl. 9. b.

ihn, worin Sonne, Mond und Sterne, — die Sonne gelb, ein Gesicht von vorne mit Strahlen, der Mond weiss, ein Profilgesicht in einer Sichel. Ganz dieselbe Gestalt haben sie in einem handschriftlichen Psalterium vom J. 1495 in der Stadtbibliothek zu Augsburg [1]), welches zu dem Hymnus: Conditor alme siderum Gott Vater zeigt, der seine Rechte gegen den Himmel ausstreckt, das ist ein Kreisabschnitt mit Sonne, Mond und Sternen. Wiederum sind beide en face (oder vielmehr das Mondgesicht nur $^3/_4$), die Sonne mit Strahlen, der Mond mit der Sichel zur Seite, vorgestellt in einer das ganze Schöpfungswerk umfassenden Initiale [2]) der sogen. fünften deutschen Bibel, gedruckt zu Augsburg (bei Günther Zainer) wahrscheinlich vor 1473, — sowie in einer Randzeichnung zur Erläuterung des vierten Schöpfungstages in den Gebetbüchern (Horae, Heures), gedruckt zu Paris bei Thielman Kerver seit Anfang des 16. Jahrhunderts [3]).

In der klassischen Darstellung des vierten Schöpfungstages aber von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, so wie nach der Composition von Raphael in den Loggien des Vatican [4]) sind die beiden Himmelskörper nur nach ihrer mathematischen Figur, als Scheiben vorgestellt.

[1]) Bl. 161. a. Vergl. Mezger Augsburgs Aelteste Denkm. und Formschneiderarbeiten S. 3. Anm. n. 24.

[2]) Abgebild. bei Dibdin Bibl. Spencer. Vol. I. p. 48.

[3]) Horae d. virg. Mariae sec. verum usum Roman. 1510. (ein Exempl. in der Peter-Levenschen Samml. zu Köln.) Bl. C. III. vers. und Horae b. Mariae virg. ad usum fratrum Praedicatorum. 1542. (ein Exempl. in der K. Bibl. zu Berlin) Bl. C. VII. rect. In derselben Gestalt erscheinen Sonne und Mond in der voranGeschickten Kalendertafel, in dem letztern Buch Bl. A. II. rect.

[4]) Abgebild. bei Pistolesi Il Vatic. descr. Vol. VIII. Tav. CI. IV. In der erstern Darstellung sind die beiden Scheiben durch den Rand des Bildes halb abgeschnitten; in der andern sind sie ganz sichtbar.

Hingegen in einem etwas jüngern Werk des letztern, den Mosaiken, welche nach seinen Kartonen in der Chigischen Kapelle der Kirche S. Maria del popolo in Rom ausgeführt sind (s. unten §. 48, II, 3, 4.) erscheinen Sonne und Mond als Apollo und Diana mit den übrigen Planetengöttern in halber Figur in voller mythologischer Ausstattung, der eine einen Pfeil schiessend, die andere einen Pfeil aus dem Köcher nehmend, wodurch ihre Strahlen bezeichnet werden.

Gleichwohl behauptet jene mittlere Darstellung, nach der Sonne und Mond in Gesichtsform gebildet werden, auch ferner das Feld, wie in den Holzsculpturen einer Altartafel vom J. 1587 aus der Abtei St. Riquier im Museum Cluny zu Paris, welche das apostolische Glaubensbekenntniss umfassen, das Bildwerk zu dessen erstem Artikel [1]) die Sonne von vorne mit lockigen Strahlen, den Mond in Profil mit der Sichel zur Seite und mit eckigen Strahlen erscheinen lässt.

Hiernächst ist von alttestamentlichen Ereignissen hinsichtlich der Vorstellung der beiden Himmelskörper nur noch der *Traum Josephs* zu erwähnen, — von dem eine Darstellung mit den Brustbildern des Sol und der Luna aus der Periode der ältesten christlichen Kunst früher (S. 125.) besprochen ist. Zu Anfang dieser Periode, in den Glasmalereien der Kathedrale von Bourges [2]) sind dagegen Sonne und Mond vor dem schlafenden Joseph nur als Scheiben, roth und beide gleich gross, so wie die Sterne als rothe Punkte angegeben. Anders in einer stuttgarter Handschrift der Chronik des Rudolf von Hohenems

[1]) Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. III. Pl. XXXI.

[2]) Martin et Cahier Monograph. de la cathédr. de Bourges P. I. Pl. X. Vergl. oben S. 168.

vom J. 1383 [1]), wo dem schlafenden Joseph gegenüber in einem blauen Kreisausschnitt mit goldenen Sternen Sonne und Mond als Gesichter en face erscheinen, die Sonne golden, ringsum mit rothen Strahlen, der Mond braun, seitwärts mit Andeutung der Sichel [2]). Wiederum in ihrer natürlichen Gestalt zeigen sie sich, die Sonne als eine Scheibe mit Strahlen, der Mond als eine Sichel, in den Loggiengemälden von Raphael, in denen oberhalb Josephs und seiner Brüder, denen er den Traum erzählt, in einem Rund Sonne, Mond und eilf Sterne und Joseph zwischen ihnen stehend vorgestellt sind [3]).

2. Dass bei der *Kreuzigung* Sonne und Mond noch ferner dargestellt wurden, ersieht man zuvörderst aus einer Aeusserung des Durandus [4]) um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Daraus erhellt aber auch, dass solches nicht mehr Regel ist. Und das bestätigen eine ganze Anzahl Denkmäler jener Zeit, namentlich die Kreuzigung von Giunta Pisano in S. Francesco zu Assisi vom J. 1236 [5]), worin man an derselben Stelle, wo sonst Sonne und Mond erscheinen, neben den Kreuzesarmen Maria und Johannes erblickt, ein Frescobild in der Kapelle S. Silvestro zu

[1]) Cod. bibl. in fol. n. 5. Bl. 38. a.

[2]) Aehnlich wie im Paradiese die Thiere dem Menschen vorgeführt werden, dass er ihnen Namen gebe, zeigt eine Miniaturmalerei um 1480 alle Creaturen vor dem Aristoteles versammelt, der sein Buch von den Thieren schreibt, in einer lateinischen Hdschr. des aristotelischen Buchs von den Thieren in der vatic. Bibliothek, abgebild. bei d'Agincourt Pitture Tav. LXXVI, 2; da sind Sonne und Mond nur als strahlende Scheibe und Sichel vorgestellt, denn es kommt daselbst streng auf Naturwahrheit an.

[3]) Abgebild. bei Pistolesi Il Vaticano descr. Vol. VIII. Tav. XXIX.

[4]) Durand. Rationar. div. offic. Lib. I. c. 3. §. 7: quandoque in ipsa cruce Sol et Luna quasi eclypsim patientia depinguntur.

[5]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. CII, 4. Rosini Storia della Pittura Italiana. Pisa, 1839. Tav. in fol. Tav. III. Copie in der Rambouxschen Samml. in Düsseldorf.

Rom vom J. 1248 [1]), und eine Miniaturmalerei in einem Psalterium zu Nürnberg etwa aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts [2]), ferner eine Tafel in der Art des Cimabue in der K. Gemäldegallerie zu Berlin [3]) und ebendaselbst eine Tafel nach byzantinischen Vorbildern [4]), so wie ein emaillirter Evangeliendeckel, ausgeführt zu Limoges in byzantinischer Art, im Museum Cluny zu Paris [5]), die beiden letztern ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert; desgleichen die Sculpturen an der vordern Ansicht der Liebfrauenkirche zu Trier (erbaut 1243) [6]), und an einer hölzernen Altartafel des 13. Jahrhunderts aus der Abtei Cluny [7]), — welche sämmtlich die Vorstellung von Sonne und Mond auslassen.

Dagegen sieht man dieselben in der Hand von Engeln — ähnlich wie bei der Schöpfung in den Sculpturen an der Kathedrale zu Chartres — auf einem elfenbeinernen Diptychon zu Pesaro etwa aus dem 13. Jahrhundert, dessen sorgfältige, selbst vorzügliche Arbeit gerühmt wird [8]): die Engel [9]) neigen sich zu dem Gekreuzigten herab,

1) d'Agincourt Pitt. Tav. CI, 14.

2) Solg. Ms. quart. n. 2. Bl. 8. b. Die obige Zeitbestimmung giebt Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 272.

3) n. 1047.

4) n. 1167.

5) Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. V. Pl. XXII.

6) Chr. W. Schmidt Baudenkm. in Trier. I. Lief. No. 3. Text S. 42.

7) Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Atlas. Chap. XII. Pl. 1.

8) Abgeb. bei Passeri in Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 215. Tab. XXIII. Vergl. Passeri in Gori Thes. gemm. astrifer. T. III. p. 92.

9) Auffallend sind dieselben ohne Flügel gebildet: man könnte daher vermuthen, dass diese Figuren nicht Engel, sondern die Personificationen von Sonne und Mond, deren Zeichen sie in den Händen tragen, gleichsam ihre Genien sein sollen (wie andere Bei-

wie anbetend und um die Himmelskörper, das Sonnengestirn und die Mondsichel, ihm darzubieten. Eine ähnliche Vorstellung, ohne dies besondere Motiv, enthält ein silbernes und vergoldetes Crucifix aus dem baseler Domschatz im K. Museum zu Berlin [1]) etwa aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, über dessen Armen zwei Engel sich erheben: der eine hält die Sonnenscheibe, von deren Mitte gewundene Strahlen ausgehen, in der Hand des andern erscheint das Mondgesicht, $^3/_4$ von vorne, mit einer sichelförmigen Binde zur Seite. — Wiederum sind diese Himmelskörper als selbständige Figürchen gebildet an dem broncenen Taufstein zu Würzburg aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts [2]). Auch ein Sandsteinrelief über einer Thür der äussern Ringmauern zu Reinhardsbrunn vom J. 1301 [3]) zeigt Sonne und Mond am Himmel stehend, — es fehlt jedoch an Auskunft, wie dieselben gestaltet sind. Als Gesichter aber erscheinen sie, beide von vorne, die Sonne rings mit Zacken umgeben, der Mond mit der Sichel zur Seite, in vergoldetem Silberblech auf dem Deckel eines Evangeliarium in der K. Bibliothek zu Paris aus dem 14. Jahrhundert [4]).

spiele früher nachgewiesen sind, S. 146.). Allein oberhalb der Kuppel, welche über die ganze Vorstellung sich wölbt, sind ganz gleichartige Figuren gebildet, auch ungeflügelt, die schmerzvoll mit den Händen ihr Antlitz verhüllen: das sind ohne Zweifel Engel. Also wird man auch die erstern dafür halten müssen. Dies findet eine Bestätigung in der Vorstellung auf dem andern Flügel des Diptychon.

[1]) (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer zu Berlin S. 51.

[2]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 366.

[3]) Rathgeber Beschreib. der Herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha S. 427.

[4]) Abgebild. bei Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Rec. des basrel. et d'ornem. T. II. p. 29. Pl. LIX. Ebenfalls

Nicht minder sind sie als Gesichter vorgestellt in einem Psalterium zu Bamberg aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts [1]) (wo aber der Gekreuzigte noch mit vier Nägeln befestigt ist), und als Halbfiguren in einem Missale des 13. Jahrhunderts aus Zweifalten in der K. Bibliothek zu Stuttgart [2]); — während in einer vaticanischen Handschrift französischen Ursprungs vom J. 1272 [3]) die rein mathematische Form, nehmlich die Kreis- und Sichelgestalt, angewandt ist. Wiederum als Gesichter, beide gelb, erscheinen sie in einer weimarischen Handschrift des Horologium devotionis de vita Christi, welches das Leben Jesu in 24 Abschnitten (Stunden) enthält, ein Werk des sonst nicht bekannten Dominikaners Berthold, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts gesetzt wird: laut der Vorrede hat er selbst sein Buch für den Inhalt jeder Stunde mit Malereien ausgestattet [4]), die wohl auch das Vorbild zu den illuminirten Federzeichnungen in jener jüngern Abschrift hergegeben haben.

Doch wird jetzt vielmehr die völlige Beseitigung der Himmelskörper an dieser Stelle Regel, — wie man aus einer langen Reihe von Bildern des 13 — 15. Jahrhunderts ersieht, worunter alle die, welche die K. Gallerie zu Berlin besitzt [5]). Das sind, nächst den aus dem 13. Jahrh. schon angeführten Gemälden, aus dem 14. Jahrhundert: ein Gemälde von Giotto in der Sammlung der Akademie zu

als Köpfe mit Strahlen sind Sonne und Mond gebildet auf einem griechisch-russischen Altarblättchen von Holz in der Herzogl. Gemischten Kunstsamml. zu Gotha, Holzarbeiten n. 24.

[1]) No. 232. A. II. 47. vergl. Waagen a. a. O. Th. I. S. 106.

[2]) Waagen a. a. Th. II. S. 192.

[3]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. LXX, 3.

[4]) Quetif et Echard Script. ordin. Praedicat. T. I. p. 723.

[5]) Mit Ausnahme eines niederländischen Gemäldes n. 1204., wovon weiterhin (S. 184. Anm. 4.) die Rede sein wird.

Florenz [1]), zwei Gemälde von dessen Schüler Taddeo, das eine von 1334, das andere ohne Jahreszahl, beide zu Berlin (n. 1080. 1064.) und ein Triptychon des Giusto Padovano, Nachfolger des Taddeo, vom J. 1367 in der Sammlung des Fürsten Oettingen-Wallerstein zu München, ferner ein Gemälde von Pietro Cavallini in S. Francesco zu Assisi [2]), zwei von Pietro Lorenzetti zu Berlin (n. 1092. 1093.) und eines von Alegretto de Fabriano ebendaselbst (n. 1078.); — sodann ein Gemälde um 1400 aus der Schule von Siena zu Berlin (n. 1103.), und aus dem 15. Jahrhundert: ein Gemälde, dem Taddeo di Bartolo zeit- und kunstverwandt zu Berlin (n. 1095.), von Andrea del Castagno in S. Giuliano zu Florenz [3]) und von Filippino Lippi zu Berlin (n. 96.), das erste aus dem Anfang, das andere aus der Mitte, das dritte aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dazu kommt aus demselben ein florentinisches so wie ein französisches Miniaturgemälde, das erstere von Anton Sinibaldi in einem lateinischen Gebetbuch vom J. 1485, beide in der K. Bibliothek zu München [4]).

Dem gegenüber erscheinen wiederum Sonne nnd Mond als Gesichter zur Seite des Gekreuzigten in Gemälden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: von Domenico Ghirlandajo [5]), sodann von einem andern Meister der tos-

[1]) Abgebild. in d. Galler. dell' Accad. delle belle arti di Firenze. Fir. 1845. f. Tav. X.

[2]) Abgebild. bei Rosini l. c. Tav. XXI.

[3]) Abgebild. ebendas. Tav. XLI.

[4]) Das erstere in dem Gebetbuche Cim. 42. ehemals V. a. 9. in 8°. Bl. 185. b. Das andere in einer Handschrift mit den Bildern der zwölf Sibyllen Cim. 44. ehemals V. a. 3. in 4°. (s. oben Th. I. S. 501 ff.) Bl. 12. a. wo zu der Weissagung der Hellespontischen Sibylle die Kreuzigung zu sehen ist ohne Sonne und Mond.

[5]) Abgebild. bei Artaud de Montor Peintres primitiv. Par. 1843. kl. fol. p. 49. Pl. LIX.

canischen Schule im Städelschen Museum zu Frankfurt (n. 46.): die Sonne roth, der Mond in kaltem Ton mit sichelartiger Kopfbedeckung; — und von Raphael aus seiner frühesten Zeit (um 1500) in der Gallerie Fesch [1]), dem einzigen beglaubigten Crucifix, welches von ihm vorhanden ist [2]).

Aber im 15. Jahrhundert, gerade bei der Darstellung von Sonne und Mond neben dem Gekreuzigten, giebt sich die der Personification abgekehrte, vielmehr der natürlichen Erscheinung zugewandte Richtung durch verschiedene Abstufungen, namentlich in Miniaturmalereien, zu erkennen. Allerdings fehlt es auch in diesen nicht an Beispielen, dass Sonne und Mond ein menschliches Ansehn geliehen wird, — wie sie selbst noch als Brustbilder vorgestellt sind beide roth, mit goldenen Nimben, und Luna mit einer goldenen Sichel in der Rechten, in einem Breviar der H. Bibliothek zu Gotha [3]). Demnächst ist zwar die Sonne noch als Gesicht, aber der Mond nur als Sichel vorgestellt, — jenes gelb, diese weiss, und zwar am blauen Himmel, den eine Glorie Engelköpfe umgiebt, — in einem Missale der heidelberger Bibliothek französischen Ursprungs aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts [4]); so wie auf dem Titel der Horae b. virginis Mariae bei Jehannot, 1497 [5]). Hingegen sind beide nur nach ihrer mathematischen Form angedeutet in einem

[1]) Abgebild. bei Passavant Rafael von Urbino Taf. VII. vergl. Th. I. S. 63. Th. II. S. 12. Rosini l. c. Suppl. Tav. CCXII.

[2]) Passavant a. a. O. Th. II. S. 391.

[3]) I. membr. in fol. n. 122. zwischen Bl. LII. und LIII.

[4]) Cod. in fol. Schrank 9ª (bei Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschl. Th. II. S. 383.) zwischen Bl. 4×20+18 und 4×20+19 (nach franz. Zählung) d. i. 98 und 99.

[5]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. CLXXI, 1.

Gebetbuch (Horae) ebenfalls zu Heidelberg [1]) aus dem Anfang —, so wie in einer Handschrift des Erzbischofs von Rheims im Kabinet de Bruges [2]) aus der Mitte und in einem Gebetbuch (Livre d'heures) im Museum Cluny zu Paris [3]) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. — Statt der Figuren von Sonne und Mond endlich wird auch die wirkliche Naturerscheinung, an welche diese nur erinnern, nehmlich die Verfinsterung an der Sonne beim Tode Christi in die Scene eingeführt durch eine landschaftliche Auffassung derselben [4]), — obwohl im Allgemeinen wie früher der Goldgrund, so später ein heller Farbenton in den Gemälden der Kreuzigung vorwaltet. So lässt aber ein Miniaturbild der Kreuzigung in dem Gebetbuch der Anna von Bretagne aus dem Ende dieses Jahrhunderts [5]) die Finsterniss hereingebrochen sein und am Himmel viele mit kleinen goldenen Punkten gemachte Sterne schimmern, wodurch dasselbe eine ganz eigene, melancholische Wirkung hervorbringt. Und in zwei Gemälden der Kreuzigung von Hans Baldung

[1]) Schrank 9e Bl. 160. a.

[2]) Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Atlas. Chap. VIII. Pl. II.

[3]) Ibid. Pl. IV. Und zwar auf dem Titel des Buchs: die Sonne als Scheibe, der Mond als Sichel, beide mit Strahlen. Noch einmal in dem Buch ist ein Bild der Kreuzigung, wobei die Sonne nicht recht erkennbar ist, der Mond als Sichel erscheint, abgebild. ibid. Album. Sér. I. Pl. XXXVI.

[4]) Zwischen diesen verschiedenartigen Darstellungen steht ein Gemälde der niederländischen Schule, in der K. Gallerie zu Berlin n. 1204., worin links vom Gekreuzigten die Sonne angegeben ist als eine goldene Scheibe, in rothem Gewölk, von Finsterniss eingehüllt, — auf der andern Seite des Kreuzes ist es helle; der Mond ist gar nicht angedeutet.

[5]) In der K. Bibl. zu Paris, Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 381.

Grien [1]) zu Anfang des 16. Jahrhunderts sieht man eine schwarze Wolke vom Himmel sich herabsenken [2]).

Die ebenfalls im 15ten Jahrhundert sich verbreitende entgegengesetzte Richtung, welche mythologische Motive des heidnischen Alterthums in die christliche Kunst einführt, hat jedoch auf diese himmlische Scenerie nicht eingewirkt: wenigstens sind Denkmäler, wie sie in einem früheren Zeitalter vorgekommen, in denen Sonne und Mond in der Figur der heidnischen Gottheiten den Gekreuzigten umgeben, aus dieser Zeit nicht nachzuweisen. Nur in der Poesie findet sich eine Andeutung dessen, in dem Gedicht des Sannazar zu Anfang des 16. Jahrhunderts von der Geburt der Jungfrau, worin eine Weissagung von dem Tode Christi dem David in der Unterwelt in den Mund gelegt wird [3]): da ist nicht allein, wie in der evangelischen Geschichte, von der Verfinsterung der Sonne die Rede, das ist hier des Sonnengottes, der, über den Frevel erzürnt und seinen Schöpfer und König beweinend,

[1]) In der K. Gallerie zu Berlin n. 597. 603. Auch in einem Gemälde des Jac. Bassano ebendas. n. 324. ist oberhalb des Kreuzes eine schwarze Wolke ausgebreitet.

[2]) Um auch ein späteres Beispiel namhaft zu machen, so zeigt eine Kreuzigung van Dyck's in der Gemäldesammlung der Akademie zu Antwerpen Christus von dem matten Grau des verfinsterten Himmels umgeben; Schnaase Niederländ. Briefe S. 281.

[3]) Sannazar De partu virg. (s. oben Th. I. S. 281 ff.) Lib. I. v. 369—378:

Quod scelus Eois ut primum cernet ab undis
Sol, indignanteis retro convertere currus
Optabit, frustraque suis luctatus habenis
Quod poterit tandem, auratos ferrugine crineis
Inficiet, moestamque diu sine lumine frontem
Ostendet terris: ut qui jam ploret ademptum
Auctorem regemque suum. Quin ipsa nigranti
Fratris ab ore timens et tanto concita casu
Cynthia, caeruleo vultus obnubet amictu
Avertetque oculos lacrymasque effundet inaneis.

lange lichtlos sein trauerndes Antlitz der Erde zeigt; sondern es wird auch nach Anleitung jener Kunstvorstellungen seine Schwester, die Mondgöttin geschildert, wie sie mit einem blauen Gewand ihr Antlitz verhüllt und die Augen abwendend Thränen vergiesst.

Vielmehr scheint seit Anfang des 16. Jahrhunderts die Vorstellung von Sonne und Mond neben dem Gekreuzigten fast allgemein aufgegeben zu sein. Sie fehlt in einem Miniaturgemälde von Lucas Cranach aus dem J. 1507 in der Bibliothek zu Jena [1]), in einer Composition von Michelangelo, welche Sebastian del Piombo ausgeführt hat, in der K. Gallerie zu Berlin (n. 259.), so wie in den daselbst befindlichen Darstellungen der Kreuzigung aus der umbrischen, lombardischen und venetianischen, desgleichen aus der spätern bolognesischen Schule [2]).

Aber wieder aufgenommen ist jene Vorstellung in den Alabasterreliefs an der Brüstung der Kanzel der Jacobikirche in Stralsund, einem Werk des Hans Lucht vom J. 1635: während dort nehmlich Christus nebst den beiden Schächern als Rundfiguren herausgearbeitet sind, erscheinen neben dem Querbalken des Kreuzes Sonne und Mond in flachem Relief: die Sonne als ein Gesicht von vorne mit Strahlen, der Mond als ein Gesicht im Profil mit der Sichel [3]).

[1]) Es ist das Gemälde der Kreuzigung in einem Evangelistarium, wovon schon oben Th. I. S. 298. die Rede gewesen ist.

[2]) Es sind die Gemälde von Giannicola (n. 133.); — Pietro Franc. Sacchi, 1514 (n. 53.); — Girolamo da Santa Croce (n. 35.) und Jacopo Bassano (n. 324.); — Annibale Carracci, 1594 (n. 364.).

[3]) Eben so sind sie neben dem Gekreuzigten vorgestellt auf einer ebendas. an einem Pfeiler westlich von der Kanzel befindlichen alabasternen Votivtafel zu Ehren des Superint. Stappenbeck vom J. 1651, wahrscheinlich von demselben Meister. Von beiden Denkmälern s. Zober Beschreib. der Jacobikirche in Stralsund,

Wie bei der Kreuzigung, sind dieselben Figuren einmal auch bei der *Kreuzabnahme* und der *Beweinung Christi* angebracht, — aber zu einer Zeit, als sie bei der erstern kaum noch üblich waren, also wohl nach ältern Vorbildern derselben. Jenes ist ein Gemälde des Vasari vom J. 1542, Christus vom Kreuz genommen und zu Füssen der Madonna niedergelegt [1]: in der Landschaft herrscht Finsterniss, einige Felsblöcke liegen vom Erdbeben verstreut umher und die todten Leiber einiger Heiligen steigen auf; in der Luft aber sieht man Phöbus, der die Sonne, und Diana, die den Mond verhüllt. Das andere Werk ist ein Hochrelief von Sandstein vom J. 1526 in der Dorfkirche zu Maidbrunn unweit Würzburg, eine reiche Composition des trefflichen würzburger Meisters Tillmann Riemenschneider, der jüngst erst der Vergessenheit entzogen ist [2]. Im Hintergrunde sind noch die drei Kreuze sichtbar; im Vordergrunde erblickt man den Leichnam Christi, um welchen Joseph von Arimathia und Maria beschäftigt sind, umher sieben Personen, Jünger und heilige Frauen: — am obern Rande des Bildes aber erscheinen die beiden Himmelskörper als Gesichter, die Sonne von vorne mit einem Nimbus, der von lockigen Strahlen erfüllt ist, der Mond in Profil, umschlossen von der Sichel in Gestalt des abnehmenden Mondes.

3. Zu jenen Hauptepochen der heiligen Geschichte kommen noch einige seltenere Scenen mit Christus oder Maria in der Herrlichkeit, in denen auch Sonne und Mond entweder beide als Gesichter oder nur die Sonne so gestaltet, der Mond aber als Sichel vorgestellt sind.

in der Sundine, Unterhaltungsblatt für Neuvorpommern u. Rügen. 1837. S. 299.

[1]) Vasari Leben der Maler Th. VI. S. 252.

[2]) L. Becker Leben und Werke des Bildhauers Tillm. Riemenschneider. Leipz. 1849. S. 17. mit Abbild.

Das ist erstens *Christus in der Herrlichkeit*, unter oder über dem der Himmel durch Sonne, Mond und Sterne angedeutet ist. Das erstere in den Mosaiken des Jacob Torriti an der Tribune von S. Maria maggiore zu Rom aus dem Ende des 13. Jahrhunderts [1]): in einem blauen Rund mit goldenen Sternen sitzt Christus die Maria krönend mit ihr auf einem Sessel — solio stellato, wie es in der Unterschrift heisst, — *unterhalb* dessen, von demselben Rund umschlossen, Sonne und Mond zwischen Sternen erscheinen, jene als ein Gesicht, dieser als eine Scheibe mit der Sichel. Das andere in einem italienischen Holzschnitzwerk des 14. Jahrhunderts im Besitz des Herrn Durand zu Paris [2]), welches *oberhalb* eines Rundes mit dem thronenden Christus, das von vier Engeln getragen wird, Sonne und Mond und zwischen ihnen drei Sterne zeigt, das Sonnengesicht von vorne mit Lichtzacken, in einem Kreise, das Mondgesicht in Profil mit einer Sichel zur Seite. — Auch sieht man Sonne und Mond in derselben Gestalt *zur Seite* Christi, der auf einem Altar umgeben von den Marterwerkzeugen erscheint, von einem Papst und einem Engel verehrt, in Wandmalereien der Stiftskapelle zu Kirchheim im württemb. Ries aus dem Ende des 14. Jahrhunderts [3]).

[1]) Abgebild. von Knapp in d. Basiliken des christl. Rom's Taf. XLVII. Copie in der Rambouxschen Samml. zu Düsseldorf. n. 9.

[2]) Abgebild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 50.

[3]) Merz in Hartmann's Evang. Kirchenblatt für Württemb. 1846. S. 627. und im Tüb. Kunstblatt 1847. S. 15; dass sie auch hier als Gesichter, die Sonne von vorne, der Mond von der Seite, gebildet sind, entnehme ich einer brieflichen Auskunft des Herrn Verf. — So ist auch im Mittelbild eines griechischen Triptychon vielleicht aus dem 15. Jahrhundert mit der Darstellung des verherrlichten Christus, über welchem das Kreuz erscheint, zu beiden Seiten seiner Spitze der Himmel bezeichnet durch Sterne sowie durch Sonne und Mond, die in Runden als Gesichter in Profil angedeutet sind, — abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XCI, 12.

Häufig ist die Darstellung der *Maria auf dem Monde*, nach Offenb. 12, 1: „und ein grosses Zeichen erschien im Himmel: ein Weib, angethan mit der Sonne, den Mond unter ihren Füssen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen". Das Zeichen ist vollständig abgebildet [1]) in einer Handschrift des Speculum humanae salvationis zu München aus dem 14. Jahrhundert [2]): Maria mit dem Sternenkranz um ihr Haupt steht auf dem Monde und hat hinter sich die Sonne, welche beide als Gesichter erscheinen, die Sonne mit Strahlen, der Mond mit der Sichel. Eben so umgeben von der Sonne und auf dem Monde stehend, von denen jedoch nur der letztere ein menschliches Antlitz hat, erscheint die Maria in einem Missale der Jacobskirche zu Brünn aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts [3]) so wie in einem Holzschnitzwerk zu Zell Kreises Ahlfeld im Grossherzogthum Hessen etwa aus dem Ende des 15. Jahrhunderts [4]). Sonst sieht man sie meist ohne Andeutung der Sonne nur auf dem gehörnten Mond stehend, der zuweilen mit einem Gesicht gebildet ist, wie in dem Hochaltar zu Maria Laach, dessen Schrein ein solches Schnitzbild enthält [5]), und an

[1]) Früher schon in der Handschrift des Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, s. Didron Iconogr. chrét. p. 141. not.

[2]) K. Bibl. Cod. cum pictur. n. 35. b. Bl. 39. a.

[3]) Missale Olomuc. No. 6. Bl. 234. a. s. v. Wolfskron in d. Quellen und Forschungen zur vaterländ. Geschichte, Literatur u. Kunst. Wien, 1849. S. 147.

[4]) Venator im Archiv für Hess. Geschichte u. Alterthumsk. herausg. von Baur, Bd. IV. H. 2. 3. Darmst. 1845. n. XII. S. 9 f. 11. — Aus späterer Zeit zeigt auch das Provisoratssiegel von St. Marien in Stralsund die Maria, welche das Christkind auf dem Arme hält, umgeben von den Strahlen der Sonne, und auf der Mondsichel stehend, welche ein Gesicht in Profil umfasst.

[5]) v. Sacken in d. Quellen u. Forschungen u. s. w. (s. Anm. 3.) S. 289.

dem Hochaltar von Blaubeuren in Holz geschnitten von Syrlin [1]) — öfter als blosse Sichel, wie an dem bischöflichen Stuhl zu Dais [2]), alle drei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Bei Auslegung dieses Zeichens hat man das Gleichniss aus dem Hohenliede 6, 9: „schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne“ benutzt, wonach Sonne und Mond mit der h. Jungfrau als *Sinnbilder* derselben vorgestellt werden. So sieht man sie auf den Insignien des von Churfürst Friedrich II. von Brandenburg gestifteten Schwanenordens nach den Statuten von 1443, welche das Bildniss der Maria auf der Brust zu tragen vorschreiben, „in einem Mond und Sonnenschein hängend, mit dem Gruss: ave mundi domina“ [3]): demgemäss erscheint die h. Jungfrau mit dem Kinde als Kniestück, von Sonnenstrahlen umgeben, unter ihr die Mondsichel, — jedoch beides ohne Andeutung der Gesichtsform. Von solchen Ordenszeichen ist noch vorhanden als Denkmal ihrer ältesten Gestalt die Stickerei auf einem Messgewand im Dom zu Brandenburg [4]) und aus späterer Zeit eine goldene Ordenskette im Privatbesitz Sr. M. des Königs von Preussen [5]). —

[1]) Herausgegeben von Heideloff, Nürnb. 1846. s. S. 13. des Commentars zu dem Kupferstich. Eigentlich steht die Maria hier nicht auf der Sichel, sondern diese erscheint nur zu ihren Füssen.

[2]) S. oben Th. I. S. 391.

[3]) „Zum Zeichen“, heisst es weiter, „dass obwohl die Himmelskönigin über alle Heiligen erhöhet und *schöner denn der Mond und erwählter denn die Sonne ist*, doch sie auch dieser Welt Fürstin ist u. s. w.“; v. Stillfried Der Schwanenorden 2. Ausg. S. 32. vergl. S. 7.

[4]) v. Stillfried a. a. O. S. 45 f. mit Abbild.

[5]) v. Stillfried a. a. O. S. 48. mit Abbild. Ebenso sind Sonne und Mond vorgestellt, die h. Jungfrau umgebend, in der Ordenskette, welche ein Gemälde des Ritters Veit von Lentersheim und seiner Gemahlin schmückt, abgeb. bei Heideloff Ornamentik

In demselben Sinne sind Sonne und Mond, zum Theil aber in Gesichtsform, dargestellt in mehreren Bildern des 16. Jahrhunderts, welche unterhalb Gott Vaters (der in halber Figur mit dem Spruch Hohel. 4, 7. erscheint) die Maria betend und zur Seite die alttestamentlichen Gleichnisse derselben enthalten, und namentlich (in Holz- oder Metalldruck) als Vignetten zu dem Officium von dem Empfängniss der Maria dienen. Und zwar zeigt sich in den Gebetbüchern, welche zu Paris bei Thielman Kerver gedruckt sind [1]), umgekehrt, als wie wir es sonst gefunden haben, die Sonne nur als strahlender Stern, der Mond aber als Gesicht en face mit der Sichel zur Seite; — wogegen beide als Gesichter erscheinen in dem deutsch-römischen Brevier, gedruckt zu Venedig 1518 [2]), so wie — die Sonne goldgelb, der Mond grau — in einem Gemälde im Besitz des Herrn Dr. Rimpler zu Berlin.

Endlich wird auch die Scene des *jüngsten Gerichts*, — wobei in einer frühern Periode Erde und Meer in menschlicher Gestalt bezüglich auf die Auferstehung erscheinen (s. oben S. 81 ff.), jetzt in Beziehung auf den im Himmel richtenden Christus mit den Bildern der Sonne und des Mondes versehen. So ist am Portal der Lorenzkirche zu Nürnberg, um 1275, Christus als Weltrichter gebildet, mit den Füssen auf Sonne und Mond ruhend,

des Mittelalters Bd. I. S. 28. H. IX. Pl. 7. fig. 6. Dagegen enthält eine Abbildung des churfürstlich brandenburgischen Wappens vom J. 1483 an der Kette des Schwanenordens das Bild der h. Jungfrau nebst dem Kinde nur mit der Mondsichel, ohne die Sonnenstrahlen, bei Stillfried a. a. O. zu S. 46 f.

[1]) Ausg. von 1510. Bl. K. VIII. rect.; Ausg. von 1542. Bl. O. VIII. rect. (vergl. oben S. 176. Anm. 3.). Doch kann ich mit Sicherheit nur von der letztern Ausgabe bezeugen, dass Sonne und Mond darin die oben bemerkte Gestalt haben.

[2]) Bl. 303. b.

welche menschliche Gesichter haben [1]). Hingegen zu seiner Seite sind sie angebracht, nur die Sonne als Gesicht, der Mond als Sichel, zwischen Sternen auf einer Medaille Paul's V. (1464 — 1471 [2]). Wiederum sind beide als Gesichter gebildet, die Sonne en face mit Lichtzacken, der Mond in Profil mit der Sichel, in derselben Scene oberhalb der Inschrift eines Grabdenkmals von 1539 in der Alterthumssammlung der Porta nigra zu Trier.

Ausserdem ist noch zu bemerken die Vorstellung *Gott-Vaters, der den Gekreuzigten in seinen Armen hält*, umgeben von Sonne und Mond, die als strahlende Gesichter, der Mond mit der Sichel, sich zeigen, in einer Papierhandschrift der augsburger Stadtbibliothek vom J. 1535 [3]), — und ganz eben so auf einer hölzernen Tischplatte, nürnberger Arbeit im Besitz des Herrn Friedr. Werth vom J. 1548 [4]).

Von ausserbiblischen Gegenständen sei hier nur der heil. *Christoph* namhaft gemacht, der das Christkind auf dem Kopf trägt, beschienen von der Sonne, die in der obern Ecke zur Rechten als ein Gesicht mit acht

[1]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 240.

[2]) Abgebild. bei d'Agincourt Scult. Tav. XLIV, 2.

[3]) „Offenbarung Jesu Christi durch sich selbst darzuthun", Bl. 2. a. Eben so das Bild Gott-Vaters, neben dem die beiden andern Personen der Dreieinigkeit in menschlicher Gestalt sitzen, Bl. 54. b. Dieser „Offenbarung" zufolge wird durch jene Figuren der Sonne und des Mondes *Geist* und *Wort*, dazu durch einen Stern in einem Kreise *Person* bezeichnet, Bl. 2. b. und wiederholt Bl. 4. b. 5. a. 6. b. 7. a. b. Und so erscheinen nun Sonne, Stern und Mond über Gott Vater Bl. 37. b., über Christus am Kreuz Bl. 15. b. und 49. b. und über dem verherrlichten Christus, der mit aufgeschlagenem Buch in einer Mandorla steht, Bl. 60. b. (letztes Blatt).

[4]) Gesehen von mir in der bonner Kunstausstellung 1847; aufgeführt im Verzeichn. derselben, Erster Nachtrag n. 577.

Strahlen gezeichnet ist, in einem colorirten Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts [1], — wogegen das Gemälde des Rogier von Brügge (sonst dem Memling zugeschrieben) die aufgehende Sonne, die nur als Scheibe erscheint, in ihren Wirkungen schildert, nehmlich den Glanz, der in das Dunkel der Uferfelsen des Vorgrundes hereinleuchtet [2]; und das Gemälde von Memling oder vielmehr von einem Schüler desselben (1484) in der Gemäldesammlung der Akademie zu Brügge [3]) im Hintergrund ein sanftes Morgenroth zeigt, welches den Strom, der von dunkeln, schattigen Felsenmassen eingeschlossen ist, heller beleuchtet.

4. Gegenüber diesen biblischen Scenen, in denen die Personification von Sonne und Mond verschwindet, tritt dieselbe seit dem 15. Jahrhundert entschieden, auch mit voller mythologischer Ausstattung, hervor im Gebiet der profanen Kunst, welche in dieser Zeit zur selbständigen Entwickelung kommt und mit Vorliebe die Ideen des klassischen Alterthums zur Darstellung bringt.

Vor allem gab dazu Veranlassung die Vorstellung sämmtlicher Planeten, unter denen auch der Sonnengott und die Mondgöttin ihre Stelle haben. Da von diesen Planetenfolgen später besonders die Rede sein wird (§. 48), so sei hier nur erwähnt, dass daselbst Sonne und Mond, gleichwie die übrigen Planeten, in zwiefacher Art dargestellt wurden. Theils nehmlich erscheinen sie zu Wagen, der Sonnengott von vier Pferden, die Mondgöttin von zwei Mädchen gezogen, wie in den Zeichnungen von Sandro Botticelli (1465), oder ohne Wagen, stehend, nackt, der Sol mit der Sonne, die Luna mit dem Halb-

[1]) In der Grossherzogl. Kunstsamml. zu Weimar.
[2]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Bd. II. S. 124.
[3]) Schnaase Niederl. Briefe S. 345. Kugler a. a. O. S. 131.

mond auf der Schaam, wie in Holzschnittbildern (zwischen 1460 — 1470) im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, und demnächst öfters in Kalendern. — Die beiderseitigen Vorstellungen enthält eine doppelte Planetenfolge in dem mehrerwähnten handschriftlichen Kalenderbuch der heidelberger Bibliothek [1]) um 1480. Da ist der Sonnengott das einemal zu Wagen, gekrönt, mit dem Scepter, und das anderemal zu Fuss, ebenfalls gekrönt, in langem Mantel, mit Scepter und Schwert vorgestellt; — hingegen der Mond, das einemal männlich [2]) mit zwei Hörnern auf dem Kopf, einem Pfeil in der Hand, das Fuhrwerk gezogen von zwei Mädchen, das anderemal weiblich, nackt, mit dem Halbmond auf der Schaam, mit Füllhorn und Fackel in den Händen.

Uebrigens erscheinen Sonne und Mond, wenn sie sonst in den Kalendern für sich vorkommen, nur als Gesichter: die Sonne von vorne mit lockigen Strahlen, der Mond von der Seite mit der Sichel; — so sieht man sie in der Mitte einer Tafel zur Auffindung des Sonntagsbuchstabens und der goldenen Zahl in einem züricher Kalender von 1508 [3]), so wie auf einer Tafel der „Chöre des Himmels“ (d. h. unseres Sonnensystems), welche in der Mitte die Erde zeigt und mit dem Thierkreis abschliesst, in einem baseler Kalender von 1521 [4]).

[1]) Cod. Palat n. 832. in fol.

[2]) So ist der Mond auch in der ebendaselbst (Bl. 103. a.) befindlichen Tafel der Planeten, die rings im Kreise die Sonne umgeben, bärtig mit der Sichel über dem Haupt, Bogen und Pfeil in den Händen dargestellt.

[3]) Bl. D. IIII. vers. Ebenso (nur dass das Mondgesicht $^3/_4$ von vorne erscheint) in zwei getrennten, demselben Zweck dienenden Tafeln in einem Hortulus animae (Nurimberg. et Lugduni) vom J. 1516. Bl. b. VI. vers. und VII. rect.

[4]) Auf dem Titelblatt u. Bl. H. II. vers.

Aber auch in selbständigern Denkmälern der neuern Kunst sind Sonne und Mond in persönlicher Auffassung sowohl für sich, als mit den übrigen Planeten, zum Theil in mythischer Verflechtung zur Darstellung gekommen, — sei es wirklich als Sol und Luna oder mit den Attributen Apollo's und der Diana. So sind von der Hand des Giulio Romano im Gartenhaus der Villa Medici an der Decke des dritten Zimmers das Bild des Sol und der Luna auf Wagen, jener von vier Pferden, diese von zwei Stieren gezogen, — hingegen von Christofano Doceno (1554) an der Façade eines Hauses zu Florenz [1]) der Sonnengott als Apollo mit der Leier in der Hand, und die Luna mit Blumen im Schooss, der Proserpina ähnlich, auf ihrem Haupt der Mond, vorgestellt [2]). Von Guido Reni ist ein berühmtes Deckengemälde im Gartenhaus des Palastes Rospigliosi [3]): auf Wolkengrunde rollt der Wagen des Sonnengottes, der in der Linken die rosenfarbenen Zügel des Viergespanns hält; den Wagen umtanzen im Reigen die Horen, über den Rossen schwebt Hesperus, ihnen voran Aurora, Blumenkränze in den Händen. Diese Gruppe nimmt den Vordergrund ein, während man weiterhin den anbrechenden Morgen in landschaftlich natürlicher Darstellung erblickt: das Meer in tiefem Blau, die Küstengebirge noch in kühlem, tiefem Schatten, am fernen Hori-

[1]) In einer allegorischen Darstellung aller Planetengötter, s. unten §. 48, II, 3, 3.

[2]) Von Francesco de' Salviati ist (nach 1541) im kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu Florenz auf der Wand gegen Westen „rechts die Sonne, wie die Aegypter sie versinnbildlichen, links der Mond in derselben Weise“ dargestellt; Vasari Leben der Maler Th. V. S. 143. — Eine Zeichnung von demselben stellt das menschliche Leben nach seinen Altersstufen dar, wobei man in zwei länglichen Ovalen die Sonne und den Mond sah, ebendas. S. 139.

[3]) Stahr Ein Jahr in Italien Bd. II. S. 299.

zont aber die aufbrechende Rosenknospe des Tages, einzelne Segel ziehen schon auf dem Meere einher. Nächst diesen Frescomalereien sind noch zwei Staffeleigemälde in der K. Gallerie zu Berlin zu bemerken; von Nicolas Poussin Helios und Phaëton (n. 478.): der Sonnengott, bekränzt, mit der Linken auf die Leier gestützt, thront vom Thierkreise umgeben auf Wolken, Phaëton vor ihm knieend zeigt gegenüber nach dem Gegenstand seiner Bitte, dem Sonnenwagen, neben dem man zwei Horen erblickt, von denen eine beschäftigt ist, ein Sonnenross anzuschirren. Und von Tintoretto Luna dem Morgenlichte entgegen an's Ziel ihres nächtlichen Weges gelangend (n. 310): sie erscheint mit der Sichel auf dem Haupt, mit Köcher und Pfeil in den Händen, auf einem prächtigen Wagen, umgeben von drei Horen, von denen die vorderste Peitsche und Zügel gefasst hält (das Gespann selbst ist im Bilde nicht sichtbar).

Dagegen ordnet sich die Darstellung des Sonnengottes oder vielmehr seines Aufgangs einem symbolischen Gedanken und einer persönlichen Anwendung unter, wie sie ausgeführt ist auf einer Medaille auf die Thronbesteigung Philipp's II. von Spanien vom J. 1555 [1]). Dieselbe zeigt den Helios auf einer Quadriga, darunter das Meer, — mit der Aufschrift: *Iam illustrabit omnia*; dazu ist von der Vorderseite als Subject zu verstehen *Philippus Rex*, der als die neuaufgehende Sonne seines Reichs hier gefeiert wird: — wie schon auf einer Medaille zu Ehren seines Vaters Karl's V. vom J. 1541 [2]) zu lesen ist: quod in celis Sol, hoc in terra Caesar est. In denselben Kreis von Schmeicheleien gehört es, dass auf einer andern Me-

[1]) Ein Exemplar (in vergoldeter Bronze) in der K. Sammlung zu Berlin. Auch in der Reichelschen Münzsamml. in Petersburg Th. VIII. S. 27. n. 155. vergl. S. 29. n. 163.

[2]) Reichelsche Münzsamml. in Petersb. Th. VIII. S. 26. n. 150.

daille zum Regierungsantritt dieses Philipp vom J. 1557 [1]) Atlas die Weltkugel tragend vorgestellt ist, mit der Aufschrift: ut quiescat Atlas. Eine ähnliche Symbolik enthält ein Scudo Karl's I., Herzogs von Mantua, vom J. 1632 [2]): man sieht auf seiner Kehrseite unten einen Abschnitt der Erdkugel, von Wolken umgeben, darüber einen Theil des Thierkreises mit zehn Sternen, welche über und unter demselben stehen, während in dessen Mitte die Sonne erscheint, aber nur als ein Gesicht von vorne, von welchem Strahlen ausgehn; die Unterschrift lautet: *Nec retrogradior, nec devio.* — So sind auch beide Himmelskörper als Gesichter, die Sonne von vorne, der Mond von der Seite in einem ganzen Kreise, vorgestellt auf der Krönungsmünze Kaiser Rudolph's II. vom J. 1612 [3]): die Sonne oben zur Linken, der Mond unten zur Rechten stehend

[1]) Von Giov. Paolo Poggini, s. Bolzenthal Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit S. 154 mit Abbild. Taf. XIV. Ein Exemplar (in Silber) in der K. Samml. zu Berlin; auch in der Reichelschen Münzsamml. in Petersburg Th. VIII. S. 28. n. 156.

[2]) Ein Exemplar in der K. Sammlung zu Berlin; auf einem zweiten daselbst befindlichen Exemplar ist die Jahreszahl nicht deutlich zu erkennen. Zwei Exempl. in Gold vom J. 1628 in der K. K. Samml. zu Wien, s. Arneth Beschreib. der im K. K. Münz- und Antiken-Kabinette zur Schau ausgelegten Münzen u. Medaillen S. 44. n. 110. 111.

[3]) In der K. Samml. zu Berlin sind von derselben ein Exempl. in Gold und drei in Silber, die letztern drei von verschiedener Grösse, und zwar die grösste silberne gleich der goldenen: auf allen enthält der Revers in gleicher Weise die obige Vorstellung; der Avers aber bei der mittleren in Silber eine Inschrift, während er bei den drei andern das Brustbild des Kaisers zeigt. Die K. K. Samml. zu Wien enthält zweimal ein Exempl. in Gold so wie in Silber, s. Arneth a. a. O. S. 9. n. 114. 115. S. 32. n. 636. 637.

bestrahlen die deutsche Krone, welche die Mitte einnimmt; den Sinn giebt die Umschrift an: *Concordi lumine major.*

Was die Mondgöttin betrifft, so möge hier schliesslich noch eine Schilderung derselben stehen, wie sie mit dem Endymion vorgestellt werden sollte, — im Auszuge aus der umfassenden archäologischen Anweisung des Annibale Caro, die er für die Ausschmückung des Schlafzimmers im Palast Caprarola gegeben und Taddeo Zucchero zum grossen Theil ausgeführt hat [1]). Innerhalb des mittlern Ovals, heisst es da, soll die Luna kommen, ein Mägdlein von ungefähr achtzehn Jahren, gross mit jungfräulichem Angesicht, dem Apoll ähnlich, mit langen, dicken, ein wenig krausen Haaren oder mit einer phrygischen Mütze. Nach Angabe des Apulejus [2]) kann man sie auch mit einer flachen glatten Scheibe mitten auf der Stirne abbilden, welche glänzend wie ein Spiegel zu beiden Seiten einige Schlangen, oben einzelne Aehren hat, und ihr nach griechischer Sage einen Kranz von Diptam, nach Martianus von verschiedenen Blumen, nach Andern von Sonnenblumen auf das Haupt setzen. Ihr Gewand, verlangen Einige, soll lang sein und bis zu den Füssen reichen, Andere wollen es kurz haben, so dass es nur bis an die Kniee geht. Ueber der Schulter soll ihr ein Mäntelchen hangen und an den Füssen soll sie zierliche Halbstiefel tragen. Pausanias [3]), der, glaube ich, auf Diana anspielt, kleidet sie in Hirschfelle; Apulejus [4]), der sie vielleicht für Isis nimmt, giebt ihr ein zartes Schleiergewand von verschiedenen Farben: weiss, gelb, roth und ein zweites ganz schwarz, doch klar und durchschimmernd mit vielen

[1]) Vasari Leben der Maler, (im Leben des Taddeo Zucchero), Th. V. S. 241 f.

[2]) Apulej. Metam. Lib. XI. c. 3.

[3]) Pausan. Graec. descr. Lib. VIII. c. 37. §. 2.

[4]) Apulej. l. c. c. 3. 4.

Sternen übersäet, in deren Mitte der Mond steht, und rings am Saume eine Einfassung von Blumen und Früchten, die in Büscheln herabhängen. Von diesen Gewändern wählt, welches Euch am besten gefällt. Die Arme lasst bloss sein, die Aermel weit; in der Rechten halte sie eine brennende Fackel, in der Linken einen schlaffen Bogen, der nach Claudius [1]) von Horn, nach Ovid [2]) von Gold ist. Zeichnet ihn wie ihr wollt und hängt ihr den Köcher über die Schulter. Im Pausanias [3]) findet man sie mit zwei Schlangen in der Linken, im Apulejus [4]) mit einer vergoldeten Vase, deren Henkel eine Schlange bildet, die von Gift angeschwollen scheint, und deren Fuss Palmblätter zieren. Hiermit aber, glaube ich, will er die Isis bezeichnen und entscheide mich deshalb, dass man ihr den Bogen in die Hand gebe. Ihr Wagen werde von einem schwarzen und einem weissen Rosse gezogen [5]); gefällt Euch aber Veränderung, so kann es auch nach Festus [6]) ein Maulthier, oder können es nach Claudius und Ausonius [7]) ein paar Stiere sein, diese müssen jedoch kleine Hörner und an der rechten Seite einen weissen Fleck haben."

§. 48. Planeten.

Die heidnische Betrachtung der Gestirne nimmt eine zwiefache Richtung, sofern sie entweder das Wesen oder

[1]) Claudian. Rapt. Proserp. Lib. II. v. 206.

[2]) Dies beruht auf Missverständniss. Ovid. Metam. Lib. I. v. 697. giebt gerade der Diana einen Bogen von Horn und im Unterschied davon der Nymphe Syringa einen von Gold.

[3]) Pausan. l. c.

[4]) Apulej. l. c. c. 4.

[5]) Nach Schol. Germanic. Prognost. bei Arat. ed. Buhle Vol. II. p. 111.

[6]) Festus De verb. signif. v. mulus.

[7]) S. oben S. 117. Anm. 4.

die Wirkungen derselben in's Auge fasst. Annahmen der einen wie der andern Art sind aus dem Alterthum in die christliche Kirche übergegangen: es hat einestheils astrologischer Wahn das ganze Mittelalter hindurch bis weit in die neuere Zeit geherrscht, — anderntheils führen noch heute die Himmelskörper unseres Sonnensystems wie die des Fixsternhimmels ihre mythischen Namen.

Auch für die christliche Kunst, zumal des spätern Mittelalters sind diese Namen maassgebend geworden, indem sie insbesondere die Planeten in Göttergestalt vor Augen stellte. Wogegen die astrologischen Darstellungen, sofern die mathematische Figur für sie ausreichte, an der Kunst kaum Antheil haben; oder, wenn sie auch künstlerisch ausgeführt sind, andere mythologische Motive, als eben in den Planetenfiguren, nicht darbieten. Daher werden die Denkmäler dieser Klasse entweder nur um die Grenzen der Kunst zu bezeichnen oder um dieser Figuren willen weiterhin zu erwähnen sein, — ohne dass hier auf die Geschichte jenes Aberglaubens einzugehen ist.

Aber über die Ansichten von dem Wesen und den Namen der Planeten werden wir uns zu orientiren haben bevor wir zu den Kunstvorstellungen derselben übergehen. Worauf zum Schluss ein geschichtlicher Ueberblick über die Lehre von der Harmonie der Sphären folgen soll, welche nicht minder ein künstlerisches Interesse in Anspruch nimmt.

I. Natur und Namen der Planeten.

Man war im christlichen Alterthum um so mehr veranlasst, auf diese Namen zu achten, da von dem planetarischen Götterkreis auch die Tage der Woche ihre Namen erhielten: ursprünglich in astrologischem Sinn, dass jeder Tag unter der Herrschaft des betreffen-

den Planeten, und somit auch des Gottes, nach dem er benannt wird, stehe. Wenn nun schon die Aneignung solcher Namen für die Sprache der Christen bedenklich erscheinen musste; so war sie desto anstössiger, wenn Gefahr vorhanden war, dass astrologischer Glaube sich mit einschleiche. Wir finden also, dass die Kirchenlehrer diesen Benennungen sich strenge widersetzen. Dabei nehmen sie, was das Verhältniss der heidnisch benannten Sterne zu den Göttern betrifft, je nach ihrem mythologischen System eine verschiedene Stellung ein.

1. Das Verhältniss wurde entweder als ein reales aufgefasst, wenn man von der Voraussetzung ausging, dass die Götter der Heiden Dämonen seien (s. oben §. 16.): dann waren es also diese Dämonen, welche von den Planeten Besitz genommen. Das ist die Ansicht des Tatianus [1] (um das J. 165). Es sind mit andern Worten die gefallenen Engel, die in den Planeten erscheinen, — wie Tertullian [2] sie ausdrücklich für jene gefallenen Engel, von denen 1. Mos. 6, 2. die Rede sei, erklärt [3]. Auch eine praktische Folge wird diesem Verhältniss gegeben rücksichtlich der Fasten am Mittwoch und Freitag. An diesen Tagen wurde in der alten Kirche gefastet mit Beziehung auf die Ereignisse in der Leidenswoche Christi; Clemens von Alexandrien aber sagt [4]: „der Gnostiker kenne das Geheimniss des Fastens am vierten und sechsten Tage: wie jener den Namen des Mercur

[1]) Tatian. Orat. c. Graec. c. 9. p. 251. c.

[2]) Tertullian. De idololatr. c. 9.

[3]) So nimmt auch Theophilus, aber nach einer nur subjectiven Deutung, die von Ort zu Ort wandernden Planeten für ein Bild derer, die von Gott abgefallen sind und sein Gesetz verlassen haben, während er in den Fixsternen ein Bild der Gerechten erkennt, Ad Autol. Lib. II. c. 15. p. 361. a.

[4]) Clem. Alex. Strom. Lib. VII. c. 12. p. 877. ed. Potter.

dieser den der Venus trage, so faste derselbe (d. h. enthalte er sich) von dem Leben der Habsucht und der Genusssucht, von denen alle Laster erzeugt würden." So wird also dieses Fasten für die tiefere christliche Erkenntniss aus der Leiblichkeit in die Innerlichkeit, aus der Besonderheit in das Ganze der Gesinnung hinübergenommen und dieselbe bestimmt im Gegensatz gegen die Laster, welche durch jene Götzen repräsentirt werden, von denen diese Tage den Namen haben.

2. Eine entgegengesetzte Ansicht findet sich bei Origenes († 254), dem grossen Schüler des Clemens, die sich auch an einen Mythus des heidnischen Alterthums, aber von speculativer Art, anschloss.

Schon in den ältern philosophischen Schulen waren die Sterne für Götter erklärt, namentlich von dem Anaximander [1], obwohl nur in Anbequemung an die volksthümlichen Vorstellungen, von dem Alkmäon [2] aber im Zusammenhang des pythagoreischen Systems, weil sie ewig und im Kreise sich bewegen. Plato nun trug seine Lehre von der Welt in mythischer Gestalt vor [3]: der Vater des Alls habe unmittelbar als seine Untergötter die Sterne hervorgebracht, von denen dann alle übrige Creatur gebildet sei (vergl. Th. I. S. 107.); aber auch abgesehn von solcher Einkleidung findet er den Grund der himmlischen Bewegungen darin, dass die Sterne beseelt sind, sei es dass die Seelen in den Himmelskörpern, gleichwie in den menschlichen, wohnen oder sonst wie auf sie wirken [4].

[1]) Plut. Placit. philos. I, 7. Cic. Nat. deor. I, 10. §. 25.

[2]) Aristotel. De anim. I, 2. §. 17. p. 405, a. ed. Acad. Boruss. Cic. l. c. c. 11. §. 27. Clem. Alex. Protrept. c. 5. p. 57 sq. Vergl. Krische Die theolog. Lehren der griech. Denker S. 75 f.

[3]) Plat. Tim. p. 38. 41.

[4]) Plat. De legib. Lib. X. p. 898. d — 899. b. Vergl. Krische a. a. O. S. 199.

Worauf Aristoteles [1]), ohne den Begriff der bewegenden Seele für die Sterne zuzulassen, die Bestimmung giebt, dass jede der Planetensphären von einer ersten Ursache, die selbst unbewegt und ewig sei, bewegt werde, — welchen Bewegern er auch den Namen Götter zugesteht. — Hiernächst ging jene Vorstellung auf die jüdische Theosophie über; nach Philo sind die Gestirne nicht allein belebt und beseelt, sondern auch geistige Wesen von vollkommener Reinheit [2]), sogar göttlicher Art: sie heissen nicht allein Statthalter Gottes, sondern selbst sichtbare Götter (θεοὶ αἰσθητοί, im Gegensatz gegen die unsichtbaren göttlichen Kräfte, die θεοὶ ἀφανεῖς) [3]), die aber nicht göttlich zu verehren sind.

Jedoch zu einer göttlichen Verehrung der Planetengeister verirrten sich selbst unter den ersten Christen gewisse Partheien, Anhänger der häretischen Gnosis, von denen alsbald bei der Kunstvorstellung (im zweiten Abschnitt dieses §.) die Rede sein soll.

Unter den Kirchenlehrern aber wird die Vorstellung von der Beseelung der Gestirne, nachdem Justin der Märtyrer [4]) sie abgelehnt, hingegen Tatianus [5]) sie, wie überhaupt die Beseelung der Natur, anerkannt hatte, vornehmlich

[1]) Aristotel. Metaph. Lib. XI. c. 8. p. 1073. col. 1. lin. 30—36. Vergl. Krische a. a. O. S. 286 f. 300—305.

[2]) Philo Quod a deo mittantur somnia Lib. I. ed. Mangey Vol. I. p. 641, 27. De mundi opific. §. 24. Ibid. p. 17, 7—11: . . . ἕκαστος παντὸς ἀνεπίδεκτος κακοῦ.

[3]) Philo de mundi opific. §. 7. p. 6, 16. Vergl. J. G. Müller Philo's Buch von der Weltschöpfung S. 56. 170.

[4]) In seiner sechsfachen Eintheilung aller Creaturen rechnet er die Sterne, gleich den Winden und dem Wasser, zu denen, welche Bewegung, aber weder Vernunft noch Empfindung haben, Justin. M. Fragm. Comment. in Hexaem. in Grabe Spicileg. T. II. p. 195.

[5]) Tatian. Orat. ad Graec. c. 20.

von Origenes vertreten. In ihren geordneten Bewegungen findet er den Beweis, dass die Sterne Seele und Vernunft haben [1]: er misst ihnen Verstand und Willensfreiheit bei [2] und erklärt sich gegen den Anaxagoras, der die Sonne eine feurige Masse nannte [3]. Sie sind ihm höhere Geisterwesen, welche zu Gott beten und den Herrn loben (nach Ps. 148, 3) [4]; doch nicht für unwandelbar hält er sie, für nicht ganz rein (worin er sich von Philo unterscheidet), sondern auch der Erlösung bedürftig mit Berufung auf Hiob 25, 2: „siehe sogar die Sterne sind nicht rein vor seinen Augen“ [5]. Sie sind „der Eitelkeit unterworfen“ (nach Röm. 8, 20.), das heisst nach der Erklärung des Origenes in die Himmelskörper verwiesen und dem Menschengeschlecht zu leuchten verpflichtet „auf Hoffnung“, einst nach der Dienstleistung im Himmelsraum „frei zu werden zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes“ (Röm. 8, 21.) [6]. Daher er auf sie auch das Wort anwendet: „ich habe Lust abzuscheiden und bei Christo zu sein; aber es ist nöthiger im Fleisch (Körper) zu bleiben um euretwillen“ (Philipp. 1, 23. 24.) [7]. Die Verehrung der Menschen

1) Origen. De princip. I, 7, 2. Opp. T. I. p. 72. col. 2. c.

2) Id. c. Cels. V, 10. T. I. p. 585. a.

3) Ibid. c. 11. p. 585. d. Von der Seele der Sonne spricht Origenes Comm. in Joh. t. I. c. 17. Opp. T. IV. p. 18.

4) Origen. c. Cels. V, 10. p. 585. d. V, 13. p. 587. b. c. Andrerseits ist die Stelle Jes. 45, 12., wonach die Sterne Gebote von Gott empfangen haben, als Zeugniss dafür geltend gemacht, dass sie Vernunftwesen sind, — wie Hieronymus anführt, Comment. in Jes. l. c. Lib. XIII. Opp. ed. Vallarsi in fol. T. IV. p. 539. b. c., der dagegen erinnert, dass auch geschrieben steht, Gott habe einen Wurm und einen Ostwind bestellt (Jon. 4, 7. 8.) und Christus habe Wind und Wogen bedroht (Luc. 8, 24.), ohne dass diese Empfindung und Vernunft hätten.

5) Id. De princip. I, 7, 2. p. 72. Comm. in Joh. t. I. c. 40. p. 42. a. b.

6) Id. De princip. I, 7, 5. p. 75. Contr. Cels. V, 13. p. 587. c.

7) Id. De princip. l. c.

aber weisen sie zurück [1]). — Auch in den Clementinischen Recognitionen [2]) aus der Zeit des Origenes wird es anerkannt, dass Sonne, Mond und Sterne beseelt sind.

Später widersetzte man sich lebhaft dieser Ansicht. Gelegentlich wird dieser Gegensatz berührt von dem Vertheidiger des Origenes, Pamphilus († 309), indem er bemerkt [3]): dass, wenn einige die Lichter des Himmels für lebendige und vernünftige Wesen, andere sie für unvernünftig und seelenlos und rein körperlich hielten, doch niemand den Andern deshalb mit Recht einen Ketzer nennen dürfe: denn in der apostolischen Verkündigung sei nichts deutlich hiervon überliefert. Doch ist Origenes auch hierin der Verketzerung nicht entgangen. Schon Hieronymus, freilich von Leidenschaft getrübt, rechnet jene Behauptungen desselben unter die Ketzereien [4]). Vornehmlich liess Kaiser Justinian I. sich angelegen sein, da zu seiner Zeit in den Klöstern von Palästina die Lehren des Origenes grossen Anhang fanden, dessen Verdammung herbeizuführen: wobei er unter den ketzerischen Behauptungen desselben von pythagoreischem und platonischem Ursprung namentlich den Satz aufführt, dass Sonne, Mond und Sterne beseelt seien [5]). Auch fand sich eine Synode

[1]) Id. c. Cels. V, 11. p. 586. a.

[2]) Recognit. Clem. Lib. V. c. 16. p. 550. ed. Cot.-Cler. Dagegen heissen Sonne, Mond und Sterne ἄψυχα im achten Buch der Apostolischen Constitutionen (aus der Mitte des 4. Jahrhunderts) c. 46. p. 426. ed. Cot.-Cler.

[3]) Pamphil. Apol. pro Orig. Lib. I. c. 9. Opp. Origen. ed. Delarue T. IV. App. p. 44. col. 2. a. Routh Reliq. sacr. Vol. IV. p. 332.

[4]) Hieronym. Epist. ad Avit. c. 4. Opp. T. I. p. 913. d.

[5]) In seinem ausführlichen Schreiben an den Patriarchen Mennas b. Mansi Conc. ampl. collect. T. IX. p. 513. d. und an die Synode zu Constantinopel, Ibid. p. 536. b. S. auch Walch Hist. der Ketzereien Th. VII. S. 647—649. 669. 692.

zu Constantinopel fügsam, das Anathema auszusprechen unter anderm wider die, welche behaupteten: Sonne, Mond und Sterne wären auch in der Zahl der Vernünftigen gewesen und durch Verschlimmerung erst das geworden, was sie jetzt sind [1]): — das ist jedoch wahrscheinlich nicht das fünfte allgemeine Concil vom J. 553 (dem man häufig die Verdammung des Origenes beigemessen hat), sondern eine vorher zu Constantinopel abgehaltene sogen. einheimische Synode [2]). So blieb denn diese Lehre in der griechischen Kirche, wie namentlich bei Johannes Damascenus im achten Jahrhundert, verworfen [3]).

3. Hiernach scheint nur die Annahme übrig zu bleiben, dass die Himmelskörper eine leblose Masse seien. Man vermochte jedoch unter einer solchen Voraussetzung in der Mechanik des Himmels sich nicht zu finden. Da man für die scheinbar so verwickelten Bewegungen der Planeten das einfache Grundgesetz nicht kannte, so ward man immer wieder auf eine individuelle vernünftige Ursache derselben zurückgeführt. Und es ergab sich für jene Ansicht von der Beseelung der Gestirne eine Modification, welche in der That allgemeinere Anerkennung gefunden und bis in die neuere Zeit gegolten hat.

Eine Hinleitung dazu findet sich schon bei Augustinus († 430), der die Streitfrage sehr deutlich bezeichnet [4]). „Es pflegt die Frage aufgeworfen zu werden, sagt er, ob Sonne, Mond und die andern Sterne bloss Körper

[1]) Can. 3. contr. Origen. bei Mansi l. c. p. 396. c. d. Walch Hist. der Ketz. Th. VII. S. 640.

[2]) Walch a. a. O. Th. VII. S. 671. Th. VIII. S. 290.

[3]) Joh. Damasc. De orthod. fid. Lib. II. c. 6.

[4]) Augustin. De Genesi ad litt. Lib. II. c. 18. §. 38. Opp. T. III. p. 110. Diese Stelle hat Isidorus aufgenommen, De nat. rerum c. 27. Opp. T. VII. p. 41.

sind oder gewisse Lenker, ihre Geister, haben. Und wenn sie sie haben, ob sie von ihnen auch lebendig beseelt werden, wie die thierischen Organismen durch Thierseelen belebt sind, oder allein durch ihre Gegenwart, ohne alle Vermischung," — d. h. ohne die organische Vereinigung wie von Leib und Seele. Die Entscheidung über diese „dunkele Sache" setzt Augustinus noch aus: und bei einer andern Gelegenheit lehnt er eine Beantwortung der Frage von der Beseelung der Himmelskörper als fremdartig ausdrücklich ab [1]). Doch scheint er geneigt, indem er der verschiedenen Klassen der Engel gedenkt, Sonne, Mond und Sterne zu ihrer Gesellschaft zu rechnen [2]).

Aber bestimmt im Sinne dieser Alternative, dass Sonne, Mond und Sterne durch Geister, die nicht als Seelen ihnen einwohnen, sondern frei verbunden ihnen gegenwärtig sind, gelenkt werden, spricht sich schon Philastrius [3]) (um 380) aus, — mit Rücksicht zunächst auf die tägliche Bewegung der Himmelskörper: die Sterne müssen, sagt er, von wo sie täglich auszugehn das Gebot haben, dahin wieder zurückkehren unter der Führung und dem Antrieb eines Engels (praesidente angelo et compellente) und können von der angewiesenen Bahn auf keine Weise abweichen.

Ebenso behauptet Theodorus Bischof von Mopsuestia [4])

[1]) Augustin. Serm. CCXLI. in diebus paschal. c. 7. §. 8. Opp. T. V. p. 702.

[2]) Id. Enchirid. c. 58. Opp. T. VI. p. 160. b.: sed ne illud quidem certum habeo, utrum ad eandem societatem angelorum pertineant sol et luna et cuncta sidera, quamvis nonnullis lucida corpora esse, non cum sensu vel intelligentia, videantur.

[3]) Philastr. De haeres. c. 130. s. dazu Fabric. p. 280. not. c.

[4]) Theodor. Mopsuest. Interpret. Genes. angef. von Jo. Philopon. De mundi creat. Lib. I. c. 12. Galland. Bibl. Patr. T. XII. p. 485. b.

zu Ende des 4. und zu Anfang des 5. Jahrhunderts, dass Sonne, Mond und Sterne von Engeln bewegt werden, — sei es, dass sie von vorne ziehen nach Art der Lastthiere oder von hinten forttreiben, wie die, welche runde Lasten wälzen oder auch beides oder auf den Schultern tragen: eine Erläuterung, welche ein Zusatz des Philoponus, seines Gegners, (um 617) scheint, wodurch jene Behauptung verspottet werden soll, nachdem er schon den Anhängern des Theodorus entgegengehalten, dass sie aus der Schrift keinen Beweis dafür beibringen könnten. Einen Haltpunkt in der Schrift aber für diese Lehre hatte schon Cosmas, ein ägyptischer Kaufmann, dann Mönch, bekannt unter dem Namen des Indischen Schifffahrers (Indicopleustes), um d. J. 535 nachzuweisen gesucht, von dessen Auffassung wir genauere Kenntniss haben. Er verwirft die alterthümliche Lehre von den Sphären, worin die Sterne eingeschlossen wären und mit denen sie bewegt würden: vielmehr sind es seiner Ansicht nach vernünftige Creaturen, es sind Engel, welche wohlgeordnet sie bewegen, die einen die Sonne, andere den Mond, andere die Sterne [1]), wozu sie den Auftrag empfangen haben von Gott nach Ps. 103, 21: „lobet den Herrn alle seine Heerschaaren, seine Diener, die ihr seinen Willen thut," und nach Hebr. 1, 14: „sind sie nicht allzumal dienstbare Geister ausgesandt zur Hülfleistung um derer willen, welche Heil erwerben sollen" [2]). So wendet er auch die Verheissung auf sie an, dass sie frei werden sollen von dem Dienst des vergänglichen Wesens (Röm. 8, 21):

[1]) Cosm. Indicopl. Topogr. christ. Lib. II. in Montfauc. Collect. nov. pat. et script. Graec. T. II. p. 150. a. c. 154. b. 155. e. Lib. IX. p. 310. d. e. 312. e.

[2]) Ibid. Lib. IX. p. 310. a. — Lib. II. p. 150. d. Lib. IX. p. 312. b.

und zwar werde das geschehn, wenn die Sterne vom Himmel fallen werden (Matth. 24, 29.) bei der Wiederkunft des Herrn [1]).

Im Wesentlichen ist diese Ansicht auf das lateinische Mittelalter übergegangen. Innerhalb des theologischen Systems hat Thomas von Aquino († 1274) sie festgestellt bei Erörterung jener Frage von der Beseelung der Gestirne [2]). Er findet in der Sache wenig oder gar keinen Unterschied zwischen denen, welche die Himmelskörper für beseelt und welche sie für unbeseelt halten, sondern nur im Ausdruck; doch erklärt er sich mit Berufung auf Johannes Damascenus gegen die erstere Annahme. Andererseits will er die Bewegung der Himmelskörper nicht für eine bloss von Natur erfolgende, wie bei schweren und leichten Körpern, angesehen wissen, weil jede natürliche Bewegung zur Ruhe kommt, was bei jenen Körpern nicht der Fall ist. Er schliesst also, dass es geistige Wesen (substantiae spirituales) sind, von denen die Bewegung der Himmelskörper abhängt, — das heisst Engel, welche mit diesem Dienst beauftragt sind, ähnlich wie die Engel, denen der Schutz der Menschen obliegt [3]). — Demnächst haben die Dichter dieser Lehre sich bemächtigt. Sie ist aufgenommen im Renner des Hugo von Trimberg (vom J. 1300) [4]):

> seit ein iglich Stern hat
> einen engel, d' in an die stat
> weiset, do er hin sol gen;

[1]) Ibid. Lib. II. p. 150. d. e. Lib. IX. p. 312. a. — p. 312. b.

[2]) Thom. Aquin. Summ. theol. P. I. qu. 70. art. 3. Opp. ed. Ven. T. XX. p. 390.

[3]) Id. Quaest. disput. De spirit. creat. art. VI. Opp. T. XV. p. 328. ad 3. et 2.

[4]) Hugo von Trimberg Der Renner v. 10984—86. Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 684.

wobei dieselbe Parallele gezogen wird, dass die Menschen wie die Sterne von Engeln geleitet werden. Sie findet sich weiter ausgeführt bei Dante (um 1318), der von den Himmelssphären sagt [1]:

Kraft und Bewegung müssen jene Kreise
Von sel'gen Lenkern zugehaucht empfangen,
Wie Stein sich formt nach seines Künstlers Weise.

Diese seligen Lenker, welche die Himmel bewegen, in deren Epicykeln die Planeten laufen [2], sind Intelligenzen oder Engel; worüber er sich, die Lehre des Plato und Aristoteles berichtigend, näher erklärt. Er nimmt nehmlich neun bewegliche Himmel an und neun Engelordnungen (nach Dionysius Areopag.), welche im neunten Himmel (dem Krystallhimmel) Gott umgeben und in verschiedenen Kreisen sich bewegen: so dass jedem Himmel eine Engelordnung vorsteht. Und zwar geschieht dies in der Folge, dass die Gott am nächsten stehende Engelordnung den äussersten Himmelskreis regiert und so weiter, also

die Seraphim den Krystallhimmel,			
die Cherubim den Fixsternhimmel,			
die Throne	den	Himmel	des Saturn,
die Herrschaften	—	—	des Jupiter,
die Tugenden	—	—	des Mars,
die Mächte	—	—	der Sonne,
die Fürstenthümer	—	—	der Venus,
die Erzengel	—	—	des Mercur,
die Engel	—	—	des Mondes [3].

[1]) Dante Parad. II, 127—29. Vergl. Infern. VII, 74. Parad. VIII, 110. XVIII, 118. 119. XXIX, 44. 45.

[2]) Vergl. Dante Convito II, 4. übers. von Kannegiesser S. 50.

[3]) Dante Parad. XXVIII, 16—78. 97—126. Conv. II. 4—6. S. 49. 51 f. 56 f. Vergl. Göschel Dante's Unterweisung über Weltschöpfung und Weltordnung S. 88—90.

Es sind also diese seligen Lenker nicht unmittelbar den Planeten gegenwärtig; sondern denkend bewegen sie dieselben, — wie eine Canzone Dante's beginnt:

Die denkend ihr bewegt des Himmels dritten [1]);

wozu er sich ausdrücklich dagegen verwahrt, dass dies körperlich, durch Anstoss einer Kraft erfolge [2]). — Wiederum im Gegensatz gegen die platonische Lehre von der Beseelung der Welt stellt Johann Gerson in einer Schrift vom J. 1419 die Behauptung auf [3]), dass die Engel oder Intelligenzen den Himmel mit seinen Gestirnen und Planeten nicht beseelen, sondern regieren nach Gottes Willen.

Von dieser Vorstellung hat auch die Kunst des spätern Mittelalters Gebrauch gemacht (weshalb ich in diesem Zusammenhang soweit darauf eingegangen bin): solche Kunstvorstellungen sind früher schon berührt [4]), sie werden alsbald noch weiter zur Sprache kommen.

4. Kehren wir nun aber zu der heidnischen Benennung der Himmelskörper zurück; so ist in den letztern Fällen von einem realen Verhältniss zu den heidnischen Gottheiten, deren Namen sie tragen, nicht mehr die Rede. Wenn gleichwohl einst versucht ist, die objective Geltung dieser Namen durch die Behauptung zu schützen, dass Gott selbst sie am Anfang der Welt gegeben habe; so ist das ein Einfall, der von Philastrius [5]) um d. J. 370 sogar für Häresie erklärt wird: das Wahre ist nach ihm, dass menschlicher Wahn die Namen gegeben, als deren Urheber er den Hermes Trismegistos nennt. Da man aber trotzdem derselben sich fernerhin nicht erwehren

[1]) D. i. den Himmel der Venus. Dante selbst führt diesen Vers an Parad. VIII, 37.

[2]) Dante Conv. (II, 2. S. 46.) II, 6. S. 58.

[3]) Gerson Trilog. astrol. theolog. Propos. 13. Opp. T. I. p. 194 c.

[4]) Oben S. 146. 173. 179.

[5]) Philastr. Haeres. CXII. p. 231 sqq. ed. Fabric.

konnte; so hielt man sich an eine subjective Erklärung, mit welcher Augustinus vorangegangen ist [1]). Indem er nehmlich der heidnischen Namen der Wochentage gedenkt: Tag des Mondes, Tag des Mars, Tag der Venus, die auch von vielen Christen gebraucht würden, empfiehlt er dieser Benennung sich zu enthalten und der kirchlichen Ausdrucksweise (zweiter, dritter, sechster Wochentag) sich zu befleissigen. Für den Fall aber, dass jemand aus Gewohnheit ein solches Wort in den Mund nehme, was er im Herzen missbilligt, weiset er auf den Grund jener Benennung hin. „Man soll wissen, sagt er, dass alle die, nach deren Namen die Sterne benannt sind, Menschen gewesen und nicht mit ihnen erst die Sterne am Himmel ihren Anfang genommen haben: diese waren vorher da und jene Menschen hatten nicht ewiges Dasein. Aber um gewisser Wohlthaten willen, da sie zu ihrer Zeit mächtig und beliebt waren, wurde ihnen göttliche Ehre erwiesen: die Alten, getäuscht und täuschend, aus Schmeichelei gegen die, denen sie weltliche Güter verdankten, zeigten auf die Gestirne am Himmel und sprachen: das ist dessen Stern und das ist jenes Stern; die Leute aber, die vordem die Sterne nicht beachtet hatten, glaubten es und so entstand der eitle Wahn [2]). Diesen Wahn hat der Teufel befestigt, Christus beseitigt". Er fügt noch hinzu [3]): solche Reden, wie das ist der Stern des Mercur und das ist der des Saturn und das

[1]) Augustin. Enarrat. in Ps. XCIII. c. 3. Opp. T. IV. p. 751. b—d.

[2]) Ebenso spricht Augustinus bei einer andern Gelegenheit sich aus, De consensu evang. I. 23, 32. T. III. P. 2. p. 10. e: Neque enim revera stella illa Jovis est, aut illa Saturni; sed post eorum mortem sideribus ab initio mundi conditis haec nomina imposuerunt homines, qui illos mortuos quasi deos haberi voluerunt.

[3]) L. c. c. 5. p. 752. e.

ist der des Jupiter, seien ein Schimpf für die Sterne. — Man sieht also, wie Augustinus auf die euhemeristische Ansicht von der Mythologie sich zurückzieht. Diese Erklärung der Planetennamen übrigens darf als die herrschende des Mittelalters angesehen werden: jene Stelle des Augustinus hat Isidorus von Sevilla im 6. Jahrhundert excerpirt [1]), und dieses Excerpt des Isidorus ist von dem ungenannten Verfasser eines Computus [2]) zu Anfang des 9. Jahrhunderts sowie von Vincentius von Beauvais [3]) im 13. Jahrhundert aufgenommen.

Ueber die objective Bedeutungslosigkeit der Götternamen für die Sterne überhaupt äussert sich auch ein Jahrhundert früher Alanus ab Insulis in folgendem Versausgang [4]):

retinentque sibi sine numine nomen;

jedoch weicht er von Augustinus ab durch die Erklärung [5]), dass die *Muse der Dichter* die Sterne benannt habe.

Demnächst hat aber die Muse eines grossen christlichen Dichters von den heidnischen Planetennamen innerhalb des christlichen Dogma einen eigenthümlichen Gebrauch gemacht, um den Aufenthalt der Seligen zu charakterisiren. Dante's Paradies besteht aus den zehn Himmeln, deren sieben erste die Planetensphären bilden. Als er von ihnen zum Fixsternhimmel sich erhoben, lässt seine Führerin ihn noch einmal dahin zurückblicken; da werden die Planeten nach

[1]) Isidor. Etymol. Lib. III. c. 71. §. 21. Opp. ed. Arev. T. III. p. 164.

[2]) Anonym. Lib. de computo c. 142. in Murator. Anecd. ex Ambros. bibl. codic. T. III. p. 194.

[3]) Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. XV. c. 23. p. 1106.

[4]) Alanus Anticlaudian. V, 1. p. 366.

[5]) Ibid.:

(Stellis), quas vario titulavit nomine quondam
Musa poetarum, veri sub imagine ludens.

der Reihe genannt mehrentheils mit genealogischer Umschreibung ihrer Götternamen [1]), nehmlich:

der Mond	die Tochter der Latona,
Mercur	Maja } nach ihrer Mutter,
Venus	Dione } nach ihrer Mutter,
die Sonne	Sohn Hyperion's,
Mars	Sohn } des Jupiter,
Saturn	Vater } des Jupiter,
und Jupiter.	

Auch auf die Eigenschaften eines Theils dieser Gottheiten geht der Dichter ein, indem er die Bedeutung der Planeten schildert. Einestheils nehmlich erkennt er einen Einfluss an, den sie auf Erden ausüben, da sie jeder eine verschiedene Kraft von den Engeln, von denen sie regiert werden, empfangen haben [2]). Anderestheils bedingt der verschiedene Charakter der Planeten eine Verschiedenheit unter den Seligen, die auf ihnen ihren Wohnsitz erhalten. Beides aber wird zum Theil nach den Eigenschaften der Gottheiten bestimmt, deren Namen die Planeten führen. So reizt der Stern der Venus (Cytherea), selbst „immerdar von Liebesgluth erhellt" [3]), zu irdischer Liebe; und die, welche ihr einst gefröhnt haben, kommen nach gesühnter Schuld in diesen Stern, — wie zwei Bewohner desselben erklären [4]):

Ich, einst Cunizza, glänz' in diesem Stern,
Denn seines Schimmers Reiz besiegte mich;

und

Mich hiessen Folco meine Zeitgenossen
Und diesen Stern schmückt meine Freudigkeit,
Wie dort sein Licht sich in mein Herz ergossen:
u. s. w.

[1]) Dante Parad. XXII, 139—146. Doch verwahrt er sich gegen diese Benennung, zu der in astrologischem Wahn die alte Welt sich verirrt habe, Parad. IV, 61—63. s. oben Th. I. S. 258.

[2]) Ibid. II, 118 ff. VIII, 99.

[3]) Id. Purg. XXVII, 96.

[4]) Id. Parad. IX, 32. 33. und 94 ff. Streckf.

Zuvor aber rügt der Dichter den Wahn der alten Völker, die Venus sei es, welche dieses wirke [1]), und den Cultus der Göttin. — Dagegen der Stern des Mars wirkt Tapferkeit im heiligen Streit und die dadurch sich hervorgethan, werden in ihn versetzt, — wie ein Urahn Dante's auf diesem Stern ihn belehrt, auf Can Grande hinweisend [2]):

Dort siehst du ihn, auf welchen übergingen
So stark bei der Geburt des Mars Gewalten,
Dass seine Thaten zu den Sternen dringen

und allgemein [3]):

In dieses Baumes fünfter Stufe hier
(auf dem 5. Planeten)
Sind Sel'ge, die, eh' sie empor zu schweben
Der Himmel rief, in eurem Erdenthal
Durch Ruhm der Muse reichen Stoff gegeben.

So heisst es auch vom Stern des Jupiter, dass er unsere Gerechtigkeit entwickelt [4]) und dass die gerechten Seelen zu seiner Glorie sich erheben [5]): und bei Saturn, auf welchem die Einsiedler und Beschaulichen weilen, findet sich eine Hindeutung auf das goldene Zeitalter [6]). Dagegen bei Mercur sowie bei Sonne und Mond tritt eine mythologische Beziehung nicht hervor.

II. Die Kunstvorstellung der Planeten.

Merkwürdig ist, dass die ältesten Planetenbilder bei Juden und Christen eine götzendienerische Geltung haben,

[1]) Ibid. VIII, 1 ff. Kanneg.:

Lang war die Welt in schlimmem Wahn vermeinend,
Dass Venus tolle Lieb' herniederstrale,
Vom dritten Epicyclus uns bescheinend.
u. s. w.

[2]) Ibid. XVII, 76—78. Kanneg.

[3]) Ibid. XVIII, 28. 31 ff. Streckf.

[4]) Ibid. XVIII, 70. 116.

[5]) Ibid. XIX, 13. 14.

[6]) Ibid. XXI, 26. 27.

während dem klassischen Alterthum der Cultus der Planeten fremd geblieben ist. Beides jedoch ist religionsgeschichtlich wohl begründet.

Wie in der ältesten Menschheit auf den ursprünglichen Monotheismus zunächst die Verehrung der Gestirne gefolgt ist; so ist auch in dem *auserwählten Volk*, welches die Verehrung des lebendigen Gottes fortzupflanzen berufen war, dieselbe insbesondere durch Sternendienst, den es von benachbarten Völkern empfing, unterbrochen worden. Zumal unter den Königen griff diese Art der Abgötterei um sich, obwohl im Deuteronomium (4, 19. 17, 3.) ausdrücklich davor gewarnt, selbst Todesstrafe darauf gesetzt wird: es wurden angebetet Sonne und Mond und das ganze Heer des Himmels [1]), es wurde ihnen auf den Dächern geräuchert [2]). Aber schon zu Mosis Zeit war ein solcher Abfall vorgekommen: in der Wüste hatten die Israeliten dem Dienst der Sonne und des Saturn, unter den Namen des Moloch, jenes ammonitischen Götzen, und des Kijun oder Remphan, der aus Aegypten stammt, sich hingegeben; selbst *Bilder dieser Götzen* hatten sie sich gemacht. Weshalb ihren Nachkommen vorgerückt wird, jene hätten getragen das Zelt des Moloch und das Gestirn des Remphan [3]).

Bei dem Naturdienst der *Griechen und Römer*, der in eine tiefere Sphäre, in die den Menschen unmittelbar umgebende Natur hinabsteigt, kommen die Sterngötter

[1]) 2. Kön. 17, 16. Jerem. 8, 2.

[2]) Jerem. 19, 13. Zephan. 1, 5.

[3]) Nach alter Ueberlieferung bei dem Propheten Amos 5, 26. und dem Erzmärtyrer Stephanus, Apostelgesch. 7, 43., — falls nicht bei Amos, wo gesagt wird: das Zelt eures Königs (malkechem) und Kijun euer Götzenbild, beide identisch sind.

nicht mehr in Betracht. Erst nachdem der Mythus längst ausgebildet war, in der alexandrinischen Zeit, wird er an die Sterne angeknüpft: da werden auch die Planeten mit Götternamen bedacht. Daher aus älterer Zeit (nicht zu gedenken der frühern Beschränktheit der astronomischen Erkenntniss) Planetenbilder nicht zu erwarten sind.

Allerdings standen auf dem Wege von Sparta nach Arkadien sieben Säulen, welche man für Bilder der Planeten hielt [1]; aber von Götterbildern ist dabei nicht die Rede. An solche ist wohl auch nicht zu denken bei den Bildern auf der Sphäre des Archimedes († 212 vor Chr.), worauf der Lauf der Sonne, des Mondes und der Planeten zu sehen war [2], wenn dieselben gemalte und ausgearbeitete Sternfiguren genannt werden [3]. In der gleich zu erwähnenden griechischen Inschrift aus Milet sind die sieben Planeten nur durch ihre Zeichen angedeutet.

Bei den Römern dagegen kommen die Götterbilder der Planeten häufig vor seit der Kaiserzeit, seit welcher auch die siebentägige Woche unter ihnen mehr bekannt, später selbst angeeignet wurde. Diese Beziehung auf den Kalender hat die älteste römische Planetentafel, von der wir Nachricht haben [4], im Triclinium des Trimalchio unter Nero: man sah darauf den Lauf des Mondes und die gemalten Bilder der Planeten, — jenen, wie es scheint, zur Bezeichnung der Monate, diese zur Unterscheidung

[1]) Pausan. Graec. descr. III, 20, 9.

[2]) Cicer. De republ. I, 14. p. 60 sqq. 65. ed. Moser.

[3]) Lactant. Div. institut. II, 5: astrorum figuras in illo aere pictas effictasque; — wie es scheint, nach Cicero an der eben angeführten Stelle, wo eine Lücke ist, vergl. Moser zu Cic. l. c. p. 66. not. 1.

[4]) Petron. Satir. 30. Vergl. Martorelli an dem gleich anzuf. O. p. 707 sqq.

der Wochentage; es erhellt jedoch nicht, dass hier die Gottheiten der Planeten vorgestellt waren. Die ältesten noch vorhandenen Kunstwerke aber sind die Brustbilder der Planetengötter in einem pompejanischen Gemälde [1]), also spätestens unter Titus; und ihre ganzen Figuren eingegraben in ein achtseitiges bronzenes Dintenfass, vielleicht aus der Zeit Trajans, welches in einem Grabe zu Turricium unweit Rufo in Apulien gefunden ist, jetzt im Museum zu Neapel [2]). Oefters erscheinen sie dann als Brustbilder auf Münzen des Antoninus Pius vom J. 144 n. Chr. [3]). Eben so sind sie vorgestellt auf dem Planisphärium des Bianchini etwa aus dem 2. Jahrhundert, im Louvre [4]). Man sieht sie auf einer Lampe, das Brustbild der Erde umgebend [5]), auf einer Gemme, auf welcher das Sternbild des Schützen dem Saturn seinen Pfeil in den Mund zu schiessen scheint [6]), auch auf einer Zange, welche im J. 1840 im Bett der Themse gefunden ist [7]).

[1]) Pitt. d'Ercol. T. III. Tav. L. p. 257 sqq. Mus. Borbon. Vol. XI. Tav. III.

[2]) Eine sehr umständliche Monographie über dies Kunstwerk von Martorelli De regia theca calamaria ejusque ornamentis. Neapol. 1756. in 4°., welche eine Abbild. desselben zu Anfang des Textes enthält. S. auch Gerhard u. Panofka Neapels Ant. Bildw. Th. I. S. 221 f.

[3]) Die Brustbilder der 7 Planeten und die 12 Thierkreiszeichen den Zeus Serapis umgebend, abgeb. bei O. Müller Denkm. der alten Kunst Bd. II. Taf. II. n. 27. und bei Creuzer Symbol. u. Mythol. 3. Ausg. Th. II. H. 1. S. 318. Taf. V. fig. 20.

[4]) S. oben S. 119.

[5]) Passeri Lucern. T. I. p. 21. Tab. XV. Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 375.

[6]) Gori Thes. gemm. astrif. Tab. XXXIV. Kopp l. c. p. 331.

[7]) Ch. R. Smith 'in d. Archaeologia Vol. XXX. Lond. 1840. p. 548. Pl. XXIV. Vergl. Lersch in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande H. VIII. S. 146 — 148.

Mehrere steinerne Monumente mit denselben sind in Deutschland gefunden [1]). Eigenthümlich ist eine grüne antike Paste in der K. Sammlung zu Berlin [2]) mit den Wagen der sieben Planetengötter, welche mit den symbolischen Thieren bespannt, im Kreise den Zodiakus umgeben, in dessen Mitte Pan sitzt die Flöte blasend: man unterscheidet ein Viergespann von Pferden für den Sonnengott, ein Zweigespann von Schlangen für den Saturn, von Adlern für den Jupiter, von Hähnen für den Mars, von Widdern für den Mercur, von Tauben für die Venus, — nur der Wagen der Luna ist verloren gegangen. — Eine Spur des Planetendienstes enthalten auch die mithrischen Denkmäler, auf denen man zuweilen oberhalb der Höhle sieben flammende Altäre erblickt [3]), welche den sieben Planeten geweiht sind: merkwürdig ist die doppelte Vorstellung solcher Altäre, über der Höhle und am Eingang derselben auf einem Relief im Museum Chiaramonti [4]).

[1]) Lersch Der planetar. Götterkreis, in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. IV. S. 171—176. H. V. VI. S. 303. Daselbst (H. IV. S. 167—170.) wird von den oben gedachten Münzen des Antoninus Pius gehandelt.

[2]) Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. III. n. 1114. S. 207. Ueber die Bedeutung dieses flötenspielenden Pan s. den folg. Absch. dieses §. von der Harmonie der Sphären.

[3]) Die Altäre stehen zwischen Bäumen auf dem Lafrerischen Relief und einem Relief im battyanischen Museum zu Carlsburg, s. oben S. 120. A. 5. S. 121. A. 6. — Die Altäre sind dicht neben einander gestellt auf einem Relief in demselben Museum und einem andern im bruckenthalschen Museum zu Hermannstadt bei v. Köppen Nachricht von einigen in Ungarn, Siebenbürgen und Polen befindl. Alterth. S. 16. fig. 1. (auch schon oben S. 121. A. 1. erwähnt) S. 19 f. fig. 4.

[4]) S. oben S. 121. Anm. 4. Hier deuten ohne Zweifel die am Eingang der Höhle stehenden 7 Altäre auf die Planeten; die andern

Wiederum bei den *Christen* sind die ältesten Planetenbilder aus orientalischem Sternendienst hervorgegangen. Doch haben dieselben nichts gemein mit solchen Idolen, wie sie bei den Juden angeeignet waren: ebensowenig sind darin die heidnischen Planetengötter nachgebildet; sondern für's erste reichte man mit der mathematischen Figur aus, — wie sofort näher dargelegt werden soll.

1. Im christlichen Alterthum.

Freilich sind die alten Christen von Sternendienst nicht frei geblieben, das heisst gewisse häretische Partheien, welche Christenthum und Heidenthum mit einander mischend astronomische Philosopheme und Elemente des Lichtcultus aus dem Orient aufnahmen. Dies war sehr natürlich, da sie überhaupt die Erscheinungen des sittlichen Lebens aus kosmischen Einflüssen erklären, das menschliche Leben im Zusammenhang mit der ganzen Weltentwickelung begreifen wollten, während sie andrerseits es unternahmen, die Weltentwickelung auf eine Geschichte Gottes zurückzuführen, aus einem Process, in den das göttliche Leben selber eingegangen, abzuleiten: daraus sollte das Verhältniss des Menschen zu Gott erhellen. In einem solchen System konnten leicht die Himmelskörper eine bedeutende Rolle spielen. Wir finden dies bei den gnostischen Partheien des zweiten Jahrhunderts. Nach den Ophiten ist der Mensch ein Geschöpf der sieben Planetengeister [1]), welche den irdischen Welt-

7 über der Höhle zwischen Bäumen erscheinenden Altäre werden von Zoega Abhandl. herausgeg. von Welcker S. 173 f. auf die Fixsterne bezogen, während Gerhard in d. Beschreib. Rom's II, 2. S. 75. n. 566. zunächst diese Altäre auf die Planeten bezieht.

[1]) Iren. Adv. haeres. Lib. I. c. 30. §. 6. 9. p. 110. 111. ed. Massuet.

lauf beherrschen: an ihrer Spitze steht Jaldabaoth, der Vater der sechs andern, das ist Saturnus; durch ihre Reiche müssen die Seelen der Abgeschiedenen wandern, um in das selige Leben, in das Reich der Sophia einzugehn. Es sind auch die Gebete überliefert, welche die Seele auf diesem Wege an jeden derselben zu richten hat [1]). Ebenso ist es im Valentinianischen System der Weltbildner mit sechs Engeln, welche die sieben Himmel, d. i. die Planeten, beherrschen [2]). — Daran schliesst sich die Nachricht von einer bildlichen Darstellung. Die Ophiten hatten eine Tafel ihres Systems, in der auch, im zweiten Fach, die Figuren der Planeten erscheinen [3]); es waren aber nicht Gestalten, sondern mathematische Figuren: nehmlich 7 Kreise in einem grossen, neben welchem man die Namen der sieben Planetenfürsten las [4]).

Noch vorhanden ist ein merkwürdiges Denkmal des Planetendienstes zu Milet [5]), ein Stein in der Mauer des Theaters, dessen christlicher Ursprung jedoch sich weder sicher behaupten noch verneinen lässt [6]). Es waren auf demselben die 7 Planeten durch ihre Zeichen an-

[1]) Origen. c. Cels. Lib. VI. c. 31. p. 654—656. Neander Genet. Entw. der gnostischen Systeme S. 250 ff. Matter Hist. crit. du gnostic. T. II. p. 234.

[2]) Iren. Adv. haeres. Lib. I. c. 5. §. 2. p. 24.

[3]) Origen. l. c. c. 25. p. 649. c. 30. p. 654.

[4]) Vergl. Walch Hist. der Ketzer. Th. I. S. 472. und die Construction bei Matter Hist. crit. du gnostic. T. II. zu p. 228 ff. Pl. I. D.

[5]) Boeckh Corp. inscr. Graec. n. 2895. T. II. p. 568. Mai Script. vet. nov. Collect. T. V. p. 28, 2.

[6]) Boeckh a. a. O. bemerkt: etsi hic titulus Gnosticorum et Basilidianorum commentis prorsus congruus est, tamen potuit ab ethnicis Milesiis scriptus esse; quare nolui eum inter Christianos rejicere, quum praesertim publicae Milesiorum superstitionis documentum insigne sit.

gedeutet, nach der wahrscheinlichen Erklärung in dieser Folge:

Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Mercur, Mond;

(die Zeichen der beiden letztern fehlen). Unter jedem ist ein Feld mit einer griechischen Inschrift, worin der Planet angerufen wird: „Heiliger, behüte die Stadt der Milesier und alle ihre Einwohner". Dazu kommt zuvörderst eine allgemeine Unterschrift, welche jene Obhut den Erzengeln beimisst, woraus erhellt, dass diese hier als die Planetengeister verehrt werden; — dann für jeden besonders als Unterschrift die Reihe der sieben Vocale nach ihrer natürlichen Ordnung, die erste (die des Saturn) mit α, jede folgende mit dem nächsten Vocal anfangend, so dass jeder Planet unter seinem eigenen Tonzeichen geehrt, jedoch die andern durch Auslassung nicht beleidigt werden. Also legt dieses Denkmal ein dreifaches Zeugniss ab erstens für die Verehrung der Engel, welche schon in der Apostel Zeit in eben diesen Gegenden zu Colossä (das ist auch im Flussgebiet des Mäander) einer christlichen Secte zur Last fällt und von dem Apostel Paulus gerügt wird (Coloss. 2, 18.) [1]), sodann für die Lehre von der Obhut der Engel über die Planeten, welche später auch in der Kirche (wie eben nachgewiesen ist) Eingang gefunden hat; endlich für die Lehre von der Harmonie der Sphären, deren Aneignung von Seiten der Kirchenlehrer bald zur Sprache kommen soll.

Da in diesen Darstellungen für die Planetenbilder nur die mathematische Figur gewählt ist, und dieselben einem Ideenkreise angehören, in welchem das christliche Dogma (soweit es überhaupt zum Grunde liegt) heidnisch

[1]) Die Inschrift wird deshalb erwähnt von **Hug** Einleit. in's N. T. Th. II. 2. Aufl. S. 392. Vergl. O. **Müller** in den Gött. Gel. Anz. 1830. S. 1438.

umgebildet worden; so bezeichnen sie in der doppelten Beziehung eben nur die Grenze der christlichen Kunst.

Ueberhaupt aber scheint der altchristlichen Kunst die Vorstellung der Planetengötter (abgesehen von den Bildern der Sonne und des Mondes, wovon im vorigen §.) fremd geblieben zu sein. Zwar giebt es von jener Stelle des Gregor von Nyssa (s. oben S. 93.), wo er von den Bildern der *στοιχεῖα* (elementa) spricht, an deren Nachbildung die Künstler sich wagten, eine Auslegung, dass unter diesen „Elementen" die Planeten zu verstehen seien [1]. Aber dieser Auslegung ist der sonstige Sprachgebrauch der Kirchenlehrer nicht günstig. Und sollte ihr auch sprachlich nichts entgegenstehen; so würde doch schwerlich an christliche Künstler zu denken sein, deren Darstellung von Planetengöttern Gregor gewiss nicht bloss ein Wagstück genannt (worin noch kein Tadel liegt), sondern mit einem schärfern Ausdruck der Verwerfung belegt hätte.

2. Vom neunten bis zum vierzehnten Jahrhundert.

Die erste selbständige Planetentafel, von der wir Kunde haben, gehörte Karl dem Grossen. Der silberne Tisch nehmlich mit Darstellung der Welt, den sein Enkel Lothar im J. 842 zerstörte, soll die Gestirne und den Lauf der Planeten gezeigt haben (s. oben S. 68.). Die freilich nicht unzweifelhafte Nachricht, welche die letztere Angabe enthält, reicht zwar nicht aus, über die Ausführung zu urtheilen. Doch da im Testament Karls des Grossen von drei Kreisen die Rede ist, aus welchen diese Tafel zusammengesetzt war; so lässt sich denken, dass es concentrische Kreise waren und der innere eine

[1]) Vales. zu Euseb. Hist. eccles. III, 31. p. 125. not. 2. ed. Read.

Charte der Erde, der darauf folgende mittlere die Planetenbahnen und der äussere den Fixsternenhimmel enthalten hat. Dass aber die Planeten nach ihrer mythologischen Gestalt vorgestellt gewesen, ist nicht wahrscheinlich. — Dagegen wird auf solche Bilder hingewiesen in den Carolinischen Büchern von der Bilderverehrung, an der schon oben (S. 141.) in Bezug auf die Bilder von Sonne und Mond angeführten Stelle.

1. Eine solche Darstellung findet sich zunächst in astronomischem Interesse in Begleitung handschriftlicher Texte: und zwar ist es ein alterthümlicher Stoff, welcher durch diese Bilder veranschaulicht werden soll, ohne Zweifel auch nach antiken Vorbildern. In einer Handschrift der Uebersetzung Cicero's von dem Gedicht des Aratus im brittischen Museum, welche dem 9. Jahrhundert angehört, sind die Brustbilder folgender fünf Planeten zusammengestellt [1]:

Jupiter Sol
Mars
Venus Mercurius;

ohne weitere Attribute, als dass Mercur Flügel an dem Haupte hat und von dem des Sol Strahlen ausgehn. Ebenso enthält eine Handschrift desselben Gedichts nach der Uebersetzung des Germanicus in der Universitätsbiblio-

[1]) Harl. Ms. n. 647. abgeb. bei Ottley On a Ms. of Cicero's translat. of Aratus, in Archaeolog. et miscellan. tracts relat. to antiq. Vol. XXVI. Lond. 1836. Pl. XIX. zu p. 157. vergl. Waagen Kunstw. und Künstler in England Th. I. S. 138., woselbst auch die Annahme Ottley's, dass die Hdschr. ins 2. oder 3. Jahrh. gehöre, widerlegt wird. — Eine ähnliche Planetentafel aus einer Handschrift desselben Inhalts an demselben Ort, Cotton. Ms. Tib. B. 5., abgeb. bei Ottley l. c. Pl. XX. zu p. 157.

thek zu Leyden, welche dem 11. Jahrhundert angehört, die Brustbilder dieser fünf Planeten [1]):

Jupiter Mercur
Saturn
Venus Mars;

und zwar ist Saturn mit der Harpe versehen, Jupiter mit dem Scepter, Mars mit Helm und Speer, Venus mit einer Pfauenfeder und Mercur mit Petasus und Caduceus; jeder hat überdies einen Stern über dem Haupt und den Nimbus um dasselbe.

Von besonderem Interesse ist ein Planetarium in derselben Handschrift [2]). Es ist nach dem ägyptischen System entworfen, jedem Himmelskörper ist seine Umlaufszeit und die Lage seiner Bahn beigeschrieben: in der Mitte ist die Erde, zunächst von dem Monde umkreiset; darauf folgt die Sonne, und um diese bewegen sich zunächst Mercur, dann Venus; in weitern Kreisen laufen wieder um die Erde als Mittelpunkt Mars, Jupiter und Saturn. Zuletzt folgt der Thierkreis mit den 12 Zeichen, zwischen denen in Runden die Beschäftigungen der Monate dargestellt sind. Die Planeten erscheinen sämmtlich in ganzer Figur mit ihren mythologischen Attributen: die Erde sitzend, mit nacktem Oberleib, in grünem Ge-

[1]) Cod. Vossian. lat. 79. (ehemals Cod. Susianus, aus der Bibl. des Jac. Susius Herrn von Grysenoordt, — s. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 576.), abgeb. bei H. Grotius Syntagm. Arateor. 1600. 4°. Arat. Phaenom. p. 81. s. dazu Not. p. 71. vergl. p. 30. Und darnach bei van Staveren Auct. mythogr. lat. p. 544. s. das. Praef. Bl. † 4 vers.

[2]) Abgeb. bei Grotius l. c. zu Anfang der Arat. Phaenom. s. dazu Not. p. 71. — Auch die berner Handschrift des Aratus aus dem 10. Jahrh. (n. 88. in fol.), aber bei dem Fragment eines christlichen Dichters, enthält eine Himmelssphäre, deren Mitte jedoch nicht die Erde, sondern der Bär einnimmt, s. Sinner an dem oben (S. 142. Anm. 1.) angef. O.

wande, worin sie Früchte hält: Venus mit einem Pfeil, neben ihr Amor; Mercur wie vorhin, dazu mit Flügeln an den Füssen; Jupiter mit dem Adler und dem Blitz; Saturn mit der Sichel, ein Kind verschlingend: — dazu kommt die Luna mit der Sichel über dem Haupt, mit zwei Rindern fahrend und der Sonnengott, das Haupt umstrahlt, mit zwei Pferden fahrend, ebenso aber auch Mars, der, wie vorhin, mit Speer und Helm ausgestattet ist.

2. Es fehlt zwar nicht an einem *mittelalterlichen* Stoff, der zu ähnlichen Darstellungen hätte Anlass geben können: das ist die reiche Literatur der Kalendarien und des Computus; aber die mythologischen Planetenfiguren scheinen darin nicht Eingang gefunden zu haben. So enthält eine Handschrift der K. Bibliothek zu Berlin [1]) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts vor einem Kalendarium ausser einer Erdcharte (einem Kreis mit den Namen von Ländern und Städten) ein Planetarium nach dem ptolemäischen System; aber ohne mythologische Figuren, rein geometrisch: in der Mitte ist ein Kreis mit der Inschrift TERRA, umher stehen in concentrischen Kreisen die Namen der Planeten mit Angabe ihrer Umlaufszeit, — in einem achten Ringe folgen die Namen der Thierkreiszeichen, ein neunter ist leer. Etwas persönlicher ist die Planetentafel in dem Computus bei dem Chronicon Zwifaltense minus zu Stuttgart (s. oben S. 102 f.): da sind, abgesehen von Sonne und Mond, welche in mythologischer Gestalt erscheinen, die Planeten durch Köpfe angedeutet; — aber, wie schon bemerkt ist, wohl nur, um die Richtung ihrer Bewegung entgegen der täglichen Umdrehung des Fixsternhimmels, der auch durch Köpfe, aber von entgegengesetzter Richtung, bezeichnet ist, zur Anschauung zu bringen.

1) Cod. theol. in fol. n. 149. Bl. 27. a. vergl. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 838.

Noch weniger sind die Planetengötter im *Zusammenhang kirchlicher Ideen* zur Darstellung gekommen. Denn aus dem Zeitalter vom 9—12. Jahrhundert, welchem Personificationen aus der Natur geläufig waren (so dass nicht selten ausser Sonne und Mond auch Himmel, Erde und Meer in Person in biblischen Scenen erscheinen), sind dergleichen Planetenbilder in diesem Zusammenhang nicht nachzuweisen. Dann wurden häufig seit dem 12. Jahrhundert an Kirchenportalen die Zeichen des Thierkreises angebracht; aber Planetenbilder (welche zu der dadurch beabsichtigten Symbolik nicht erforderlich waren) scheinen nicht mit aufgenommen zu sein. — Eine Ausnahme machen die Bronzethüren ehemals am Münster zu Strassburg vom J. 1343, welche während der französischen Revolution eingeschmolzen sind: darauf waren ausser historischen Figuren des Alten Testaments und den Hauptepochen des Lebens Jesu, auf der zur Rechten die 7 Planeten mit ihren Namen (Sol, Luna, Mars, Mercurius, Jupiter, Venus und Saturnus) eingegraben [1]), — in welchem Sinn, lässt die vorhandene kurze Nachricht nicht erkennen.

3. Uebrigens war dieses Zeitalter, vom 13. Jahrhundert an, überhaupt der physischen Personification nicht geneigt. Weshalb auch die Planetenfiguren zunächst nicht zu erwarten sind. Dem entspricht namentlich die Darstellung der Schöpfung in dieser Periode. Eine spanische Handschrift der Chronik des Isidorus von Sevilla aus dem 13. Jahrhundert in Paris [2]) enthält ein Bild des dreieinigen Gottes (ein Körper mit zwei Köpfen en face), der den Weltkreis in seinen Armen hält: das ist ganz einfach

[1]) Grandidier Essais sur l'église cathédr. de Strasbourg p. 236. Schuler Beschreib. des Strassb. Münsters S. 31.

[2]) K. Bibl. n. 7135. Abbild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 567.

eine Kugel, über welche mitten hin ein bogenförmiger Streifen geht, der mit acht Sternen besetzt ist. Reicher ist das Gemälde der Schöpfung im Campo santo zu Pisa um 1391, der sogenannte mappamondo: auf die in der Mitte befindlichen Kreise für die vier Elemente folgen darin die Bahnen für fünf Planeten, die aber (ausser Sonne und Mond) auch nur geometrisch, durch Kreise, angedeutet sind (s. oben S. 106 f.).

3. Seit dem funfzehnten Jahrhundert.

Auch in dieser Zeit noch fehlt es nicht an Darstellungen, in welchen die menschliche Gestalt der Planetenbilder vermieden ist, da sie nur durch ihre Zeichen angedeutet werden. Dies erklärt sich theils daraus, dass solche Darstellungen nach ältern Vorbildern angefertigt sind, theils aus der Beschränktheit des Raums, die, wenn auch die Neigung dazu vorhanden war, die Ausführung der mythologischen Planetenfiguren nicht gestattete. Ein Beispiel der erstern Art enthält eine Zeichnung in der weimarer Papierhandschrift mit Gedichten des Frauenlob († 1318) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: sie dient zur Erläuterung des astronomischen Gedichts (Bl. 5. b. 6. a.), welches anfängt: die siben spaeren sol man mezzen, und worin die Umlaufszeiten der Planeten angegeben werden [1]). Es sind neun concentrische Kreise, welche den Erdkreis umgeben: zunächst die 7 Planetensphären, die nach der Reihe das Zeichen des Mondes, der Venus, des Mercur, der Sonne, des Mars, Jupiter und Saturn enthalten; dann die Sphäre der Fixsterne mit 24 Sternen; zuletzt die des Thierkreises mit seinen 12

[1]) v. d. Hagen Minnesinger Th. III. S. 367. Ettmüller Heinrich's von Meissen Leiche u. s. w. (Bibl. der deutschen Nationalliterat. Bd. 16.) S. 208 f.

Zeichen [1]). — Von der andern Art ist ein Medaillon von Clemens von Urbino auf Friedrich von Montefeltro Herzog von Urbino vom J. 1468 mit der Umschrift:

Mars ferus et summum tangens Cytherea Tonantem
Dant tibi regna pares et tua fata movent;

worauf eben nicht die Figuren dieser Gottheiten, sondern nur ihre Planetenzeichen, wohl nicht ohne astrologische Anspielung, angegeben sind [2]).

Aber jetzt kommen auch die Planetengötter zur Darstellung und werden immer häufiger ausgeführt, — vorerst jedoch in jeder andern als in einer kirchlichen Beziehung. Es ist das im Lauf des 15. Jahrhunderts herrschend werdende Interesse für das klassische Alterthum, seine Literatur und seine Mythen, welches auch jene Bilder hervorruft.

1. In solchem Zusammenhang kommen sie schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts vor in Begleitung jenes mythologischen Romans Othea, verfasst von Christine de Pise um 1397, von dem früher (oben Th. I. S. 417.) die Rede gewesen ist. Die gothaer Handschrift desselben enthält die Gemälde der Planetengötter in dieser Folge: Jupiter, Venus, Saturn, Apollo, Luna, Mars und Mercurius [3]): — die Venus ist dadurch charakterisirt, dass sie Herzen auf die Männer herabwirft; sonderbarerweise erscheint der Planet Jupiter als eine in den Lüften auf einem blauen Bogen sitzende Göttin, welche von drei knieenden Männern und eben so viel Frauen angebetet wird.

Weiter tritt dabei das astrologische Interesse ein, wonach solche Darstellungen beliebt wurden, welche das

[1]) Ettmüller a. a. O. S. 373.
[2]) S. oben Th. I. S. 313.
[3]) Rathgeber Annalen der Niederländ. Malerei (aus d. J. 1400—1520) S. 31. n. 6—12.

menschliche Leben unter dem Einfluss der Planeten zeigen. Die umfassendste Ausführung dieses Gedankens enthalten die Frescomalereien in der Sala della ragione zu Padua, die früher dem Giotto nach Erfindung des berühmten Philosophen und Arztes Pietro di Abano († wahrscheinlich nach 1320) zugeschrieben wurden [1]), jetzt aber für ein Werk aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (nach 1420) von der Hand des Giov. Miretto und eines Ungenannten erkannt sind [2]). In der Mitte der Südseite ist eine Sonne angebracht, umher kirchliche Vorstellungen: Christus am Kreuz, eine Kirche, ein Lamm auf einem Altar von Heiligen angebetet, ein Priester vor dem Altar den Kelch emporhebend u. s. w.; übrigens nimmt alle vier Wände ein astronomisch-philosophisches Bild der Welt in 319 Vorstellungen ein. Aber bei dem Mangel symmetrischer Anordnung dieses Werks ist eine in's Einzelne gehende Erklärung sehr erschwert. Nur so viel erhellt deutlich, dass der Himmel durch die Zeichen des Thierkreises (die nach der Reihe an den vier Wänden vertheilt sind) und die Planetenbilder, — und dem entsprechend das menschliche Leben in seinem Verhältniss zur Natur wie nach seinen bürgerlichen und sittlichen Zuständen dargestellt ist. Nehmlich den zwölf Zeichen des Thierkreises entsprechen die Beschäftigungen der Monate; z. B. der Mai ist durch ein leichtgeschmücktes Mädchen mit einem blumengefüllten Korb auf dem Kopf, der September durch die Traubenlese, der December durch das Schweinschlachten bezeichnet; — und unterhalb der Planeten sind Bilder, die den mythologischen Begriff derselben entfalten und ihren astrologischen Ein-

[1]) So auch von Sotzmann im Serapeum, 1842. S. 195.

[2]) E. Förster im Tüb. Kunstblatt 1838. S. 58., woselbst auch S. 58—60. diese Malereien beschrieben werden.

fluss auf Erden vor Augen stellen. So erscheint einestheils unter Saturn ein nackter Mann mit der Sense, unter Jupiter ein Mann mit der Weltkugel, unter Mars eine männliche Gestalt, aus deren Munde Feuer geht und mit zwei brennenden Fackeln in den Händen, aber auch eine nackte Frau auf einem Ruhebett (Anspielung auf Mars und Venus). Andererseits sieht man unter dem letztern eine öde Gegend mit einem verlassenen Häuschen, Männer in Rüstung, Kämpfende, eine Festung, Belagerungsgeschütz, einen Kindesmord und einen Selbstmord; ferner bei der Venus Bilder, die auf Spiel, Macht und Scherz der Liebe deuten, wie scherzende Hunde, Bändigung des Löwen, ein einsames Mädchen u. a., zunächst aber ist sie von drei betenden Mönchen und einer Nonne in gleicher Stellung umgeben. Die Planeten selbst sind als männliche und weibliche Gestalten, von denen goldene Strahlen ausgehn, dargestellt: Luna auf einem unbespannten vierrädrigen Wagen sitzend trägt das Mondgesicht in der Rechten und einen Baum in der Linken, Mercur ist ohne Attribute, Venus erscheint als Madonna mit dem Kinde, Mars hat zum Kennzeichen kriegerische Rüstung und neben sich einen Thurm, Jupiter trägt die Kaiserkrone und die Weltkugel, Saturn zeichnet sich nur durch das Alter und die Tiara auf seinem Haupte aus [1]).

Noch merkwürdiger ist eine verwandte, auch in der Zeit dieser nahestehende Darstellung, um des kirchlichen Ortes willen, wo sie sich findet. In der Chorkapelle nehmlich bei den Eremitanern zu Padua, deren Frescomalereien Christus als Weltrichter umgeben von den Aposteln zeigen, erscheinen unten an den Wänden ent-

[1]) Wenn dazu bemerkt wird: *Uranus* sitze als Astronom vor der Himmelskugel; so kann doch nicht der Planet Uranus gemeint sein, der erst im J. 1781 durch Herschel entdeckt ist.

lang grau in Grau gemalt die Planeten nebst der Erde, aber ohne die Sonne [1]). Die Luna sitzt auf einem zweirädrigen bespannten Wagen mit dem Zeichen des Mondes in der Hand und zwei Kugeln unter ihren Füssen; Mercur sitzt vor einem Schreibpult, die Himmelskugel vor sich, als Lehrer nützlicher Künste; Venus ganz in Flammen sieht leichtfertig aus; Mars ist zu Pferde in ritterlicher Tracht, auf den Griff des Schwerdtes schlagend; Jupiter als Jüngling genommen trägt den Fürstenmantel nebst Krone und Reichsapfel; Saturn ist ein Alter mit der Sense, auf einem Baumstamm sitzend. Jedem Planeten sind zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, beigegeben, vielleicht diejenigen zu bezeichnen, die unter seinem Einfluss geboren sind, wenn sie nicht den Charakter des Planeten selbst repräsentiren [2]).

2. Dieses astrologische Interesse findet weiter einen Ausdruck und Mittel der Verbreitung durch die Planetenfolgen, welche zumal in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowohl handschriftlich als in Holzschnitt und Kupferstich, zum Theil mit Beschreibung, ausgeführt sind.

Zuerst ist eine Pergamenthandschrift vielleicht noch aus dem 14. Jahrhundert zu bemerken in der K. Bibliothek zu Berlin [3]), welche ausser anderem am Schluss astrologische Gedichte über die Planeten (Saturn, Jupiter,

[1]) E. Förster a. a. O. S. 66.

[2]) Z. B. Begleiter des Mondes sind ein Knabe auf einer Gerte reitend und ein Mädchen mit einer Puppe und einem kleinen Wagen. Neben dem Mars ist ein mit Geldsäcken beschwerter Mann, im Begriff seine Schätze mit dem Dolch zu vertheidigen, und eine Frau, die spinnt. Zur Seite des Saturn erscheint ein ganz altes Weib, welches in einem erlöschenden Kamin Feuer schürt und ein Greis, der an einem Kohlenbecken sich wärmt.

[3]) Ms. lat. in fol. n. 115. s. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 827 f.

Mars, Sonne, Venus, Mercur, Mond) enthält, geschrieben von Caspar Engelsuessen für einen strassburger Presbyter. Jedem Planeten ist ein Blatt gewidmet: auf der Vorderseite stehen oben jedesmal 12 lateinische Verse, welche Namen, Eigenschaften, Häuser und Umlaufszeiten derselben — und unten 4 niederdeutsche Verse, welche die Eigenschaften der Planeten und der unter ihnen geborenen Kinder angeben; sodann auf der Rückseite in je 19 lateinischen Versen werden die Eigenschaften und Beschäftigungen der Planetenkinder weiter beschrieben. Auf beiden Seiten ist für Malereien durch doppelte Kreislinien Raum gelassen: in der Mitte der Vorderseite ein grosser Kreis für das Planetenbild und darunter zwei kleinere für die beiden Thierkreiszeichen (sämmtlich mit Ueberschriften versehen), dazu auf der Rückseite ein grosser Kreis ohne Zweifel für die Planetenkinder bestimmt. Alle diese Malereien aber sind unausgeführt geblieben.

Bekannt ist die Folge von sieben Planetenblättern, welche nach Zeichnungen des florentinischen Malers Sandro Botticelli von Baccio Baldini in Kupfer gestochen sind [1]: sie ist vollständig vorhanden im brittischen Museum [2], sowie (bis auf das erste Blatt mit dem Kalender) im Kupferstichkabinet zu Paris [3], — zwei Blätter sind auch im K. Kupferstichkabinet zu Berlin [4]. Die Composition gehört, nach dem beigegebenen Kalender [5] zu

[1]) Bartsch Peintre grav. T. XIII. p. 190—200. Dass es zweierlei verschiedene Stiche davon giebt, bemerkt Sotzmann im Serapeum 1842. S. 193. — Facsimile des Kalenders und des Blatts mit Venus bei Strutt A biograph. diction. of engrav. Lond. 1785. 4°. Vol. I. Pl. 2. 3.

[2]) Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. I. S. 129.

[3]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 690.

[4]) Es sind die Blätter mit dem Kalender und mit der Venus.

[5]) Mit Angabe des Osterfestes von 1465 bis 1517.

schliessen, in's J. 1465. Oben in der Luft erscheint jeder Planet als Gottheit in seinem Wagen, der von entsprechenden Thieren gezogen wird, der des Saturn von 2 Drachen, des Jupiter von 2 Adlern, des Mars von 2 Pferden, des Sol von 4 Pferden, der Venus von 2 Tauben, des Mercur von 2 Habichten, hingegen der der Luna von zwei Nymphen. Darunter sind die Eigenschaften und Beschäftigungen der Planetenkinder vorgestellt. — Ein italienischer Text unter jedem Bilde enthält die Beschreibung des Planeten nach seinen Eigenschaften, seinem freundlichen oder feindlichen Verhältniss zu den übrigen Planeten nebst Angabe seiner Häuser und Umlaufszeit.

Dieser Text ist die wörtliche Uebersetzung einer lateinischen Planetenbeschreibung, welche theilweise erhalten ist in einigen xylographisch gedruckten Blättern [1]), deren obere verloren gegangene Hälfte wahrscheinlich auch die entsprechenden Planetenvorstellungen enthalten hat.

Aber vollständig vorhanden in Holzschnittbildern ist eine Folge der sieben Planeten im K. Kupferstichkabinet zu Berlin [2]), welche nach einem niederländischen Original aus der van Eyckschen Schule [3]) in einer oberdeutschen Werkstatt zwischen 1460 und 1470 ausgeführt ist. Die

[1]) Es sind die Blätter mit Saturn, Jupiter, Mars und Venus, im K. Kupferstichkabinet zu Berlin; s. Sotzmann a. a. O. S. 180. 194.

[2]) Eine genaue Erörterung derselben giebt der mehrerwähnte Aufsatz von Sotzmann Die xylographischen Bücher eines in Breslau befindlich gewesenen Bandes jetzt in dem K. Kupferstichkab. in Berlin, Serapeum 1842. S. 184 ff. Von diesem Bande (und der darin befindlichen Planetenfolge) hatte von der Hagen Nachricht gegeben in Gräter's Iduna und Hermode Jahrg. II. 1813. S. 118. Darnach Falkenstein Geschichte der Buchdruckerkunst S. 56.

[3]) Aus der Originalfolge rühren vielleicht die Blätter mit Jupiter und Mars her, nach der Vermuthung von Sotzmann a. a. O. S. 187.

Planetengötter [1]) stehend, nackt, mit einem Stern auf der Schaam (nur Sol hat die Sonne und Luna den Halbmond statt des Sterns) befinden sich in Medaillons, in denen auch noch eine oder zwei Thierkreisfiguren in kleineren Medaillons angebracht sind. Den grössern, untern Theil der Bilder nehmen wiederum die Lieblingsbeschäftigungen der unter dem Planeten geborenen Menschen ein, — nach Anleitung der Beschreibung, welche sammt einer Beschreibung des Planeten selbst in deutschen Versen auf der gegenüberstehenden Vorderseite des nächsten Blattes handschriftlich beigefügt ist [2]). Es sind zweimal zwölf Verse, sämmtlich eine Uebersetzung, die erste Strophe vollständig, die zweite im Auszug, der lateinischen Verse (jedesmal von 12 und 19 Zeilen) in der eben erwähnten Handschrift der K. Bibliothek zu Berlin. — Von zwei verschiedenen deutschen Nachbildungen dieser Planetenfolge, die auch den Text in Holz geschnitten enthalten, befindet sich die eine zu Hildburghausen in J. Meyer's Besitz [3]), die andere unvollständig in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg [4]).

[1]) Sol gekrönt, bärtig, ein Scepter in der Rechten, ein offenes Buch in der Linken; Luna in der Rechten ein Bündel Stäbe (vielmehr eine Fackel), in der Linken ein Horn; Saturn bärtig, in der Rechten eine Sichel, mit der Linken sich auf eine Krücke stützend; Jupiter mit einer Mütze auf dem Kopf, in der Rechten einen Stab (vielmehr ein Schwerdt), in der Linken den Blitz haltend; Mars bärtig, behelmt; Venus einen Blumenkranz auf dem Kopf, mit einem Spiegel in der Rechten, einer Blumenstaude in der Linken; Mercur in der Rechten zwei verschlungene Schlangen, in der Linken einen Beutel haltend.

[2]) Die Verse der Venus bei Sotzmann a. a. O. S. 188.

[3]) Beschrieben von Bechstein Deutsches Museum für Gesch., Literatur, Kunst u. Alterthumsf. Bd. I. 1842. S. 243—252. mit Facsimile auf Taf. III. Vergl. Sotzmann a. a. O. S. 212.

[4]) No. 438. der deutschen Handschr. s. Sotzmann a. a. O. S. 188 f. 207.

Ferner findet sich eine doppelte Folge von Planetenbildern in einer heidelberger Handschrift [1]), jenem Kalenderbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, das schon vorhin bei den Elementen vorgekommen ist. Es enthält (Bl. 98. b. ff.) für jeden Planeten auf je einer Folioseite zwei Bilder nebst deutscher Beschreibung: zuerst erscheinen sie bekleidet, auf einem Wagen mit zwei Pferden oder zwei Vögeln fahrend; dann noch einmal zum Theil nackt, stehend neben einer oder etlichen Personen, die unter ihrem Einfluss geboren sind [2]). Die Beschreibung in Versen stimmt überein mit der vorerwähnten Beschreibung bei den Planetenbildern im berliner Kupferstichkabinet. Dazu kommt noch eine Planetentafel (Bl. 103. a.), auf welcher die Planetengötter rings im Kreise um die Sonne dargestellt sind [3]).

Hiernächst enthält auch eine ganze Reihe gedruckter Kalender in colorirten Holzschnittbildern die Planetenfiguren, und zwar erscheinen dieselben jener Planetenfolge im K. Kupferstichkabinet zu Berlin genau, bis auf geringe Abweichungen der Attribute [4]), nachgebildet; aber die Planeten sammt ihren Kindern sind in diesen Drucken durchgängig mit je vier Versen, welche mit den Versen in der berliner Handschrift des 14. Jahr-

[1]) Cod. Palat. n. 832. in fol.

[2]) Von den Figuren der Sonne und des Mondes s. oben S. 194.

[3]) In einem ähnlichen Kalenderbuch in Heidelberg, Cod. Palat. n. 833. in fol. vom J. 1552 kommen die Planetenbilder zwar nicht einzeln vor, wohl aber (Bl. 98. a.) ebenso auf einer Tafel zusammengestellt im Kreise um die Sonne, jedoch mit einigen Abweichungen in den Attributen.

[4]) Namentlich hat Jupiter meist einen abgehauenen Kopf in der einen Hand, während die andere das Schwerdt gefasst hält, und Sol Scepter und Schwerdt in den Händen.

hunderts (s. vorhin S. 233.) übereinstimmen, beschrieben [1]. Solcher Kalender können hier namhaft gemacht werden die augsburger von 1481, 1483 und 1495 [2], ein Kalender von Erfurt 1505 [3], Zürich 1508 [4], Strassburg 1518 [5] und einer von Basel 1521 [6].

Endlich gedenke ich noch der Malereien al sgraffito an einem Hause zu Eggenburg in Unterösterreich vom J. 1547 [7], in welchen unter anderm auch die sieben Planetengötter dargestellt sind: jede dieser Figuren ist mit ihrem Namen versehen und einer Beschreibung ebenfalls in vier Versen, die aber von den Versen in den gedruckten Kalendern abweichen [8]. Diese Vorstellungen ordnen sich einem biblischen Bilderkreise unter, in

1) Z. B. Saturn mit den Versen:

> Alt und kalt hitzig und unrain
> Hass und Neyd ich auch main.
> Also seynd meyne Kind,
> Die under mir geboren sind.

Diese Beschreibungen stimmen in allen nachstehend benannten Kalendern überein, mit Ausnahme des Kalenders von Zürich 1508, der statt dessen eine ausführlichere Schilderung in Prosa giebt.

2) Der erste gedr. von Joh. Blaubirer, der andere von Joh. Bämler, beide ohne Seitenzahlen und Signaturen, — der dritte von Hans Schönsperger, Bl. E. VII. rect. ff.

3) Gedr. von Wolfg. Schencken, Bl. E. IV. vers. ff.

4) Gedr. durch Hansen am Wasen, Bl. L. I. vers. ff.

5) Bl. E. III. rect. ff.

6) Bl. F. II. rect. ff. — Alle diese Kalender sind in der K. Bibliothek zu Berlin.

7) v. Sacken in d. Quellen und Forschungen zur vaterländischen Geschichte, Literatur und Kunst. Wien, 1849. 4°. S. 309 f.

8) Z. B. bei Saturn:

> Harig nervig alt uñ kalt
> Hinckend stinckent ungestalt
> Bin ich und ale meine kindt,
> Die under mir geborñ sindt.

welcher Beziehung wir gleich noch darauf zurückkommen werden.

Der astrologische Gesichtspunkt in allen diesen Fällen ist also der, dass die Menschen, der eine unter diesem, der andere unter jenem Planeten geboren sind, nach deren verschiedenem Einfluss ihr Charakter, ihre Neigungen und Beschäftigungen verschieden sind. — Nach einem andern Gesichtspunkt steht jeder Mensch successiv in den sieben Stufen des Lebens unter dem Einfluss aller Planeten, welche nach der Reihe den eigenthümlichen Charakter derselben bestimmen, — eine Vorstellung, die in der neuplatonischen Philosophie, namentlich von Proclus ausgeführt ist [1]. In diesem Sinn sind die Malereien des Christofano Doceno an einem Hause zu Florenz vom J. 1554 angelegt, welche gleich vorkommen werden.

An die astrologische Lehre aber, dass jedes Jahr unter der Herrschaft eines Planeten steht, schliesst sich ein einzelner Holzstock an vom J. 1492 aus dem Kloster St. Ulrich zu Augsburg, jetzt in der dortigen Stadtbibliothek [2]; er zeigt nehmlich oben aus Wolken hervorragend den Saturn in halber Figur mit der Sichel als Herrn des Jahres 1492 [3], wie er auf Erden eine Ueberschwemmung hervorbringt: Hagel und Regen geht von ihm aus, und unten auf der Erde erblickt man Ertrinkende und durch den Hagel Niedergeworfene. Auf der andern Seite ist ein Glücksrad.

3. Zuletzt hat auch die freie künstlerische Thätigkeit der Planetenbilder sich angenommen, nachdem in

[1]) Creuzer Symbol. und Mytholog. Th. II. 3. Ausg. S. 134—136.

[2]) Mezger Augsburgs Aelteste Druckdenkm. u. Formschneiderarbeiten S. 77. mit Abbild.

[3]) Mit einem Spruchband, auf welchem steht: Saturnus ein herr dyses yarss 1492.

der florentinischen Schule Sandro Botticelli mit jenen Zeichnungen, in denen noch ein astrologisches Motiv befolgt ist, vorangegangen war; und ohne dies Motiv die Bilder der Planetengötter (wozu noch in drei Blättern die Octava sphaera, das Primum mobile und die Prima causa kommen) in die Folge von 50 Spielkarten eines ungenannten italienischen Meisters, worin man den Mantegna zu erkennen geglaubt hat, aufgenommen waren [1]. — Und selbst ein Meisterwerk ersten Ranges, dessen Gegenstand die Planetengötter sind, hat das 16. Jahrhundert aufzuweisen.

Man kam auf dieses Thema, indem man den Himmel darstellen wollte, der zwar sonst häufig in den Kirchen des christlichen Alterthums wie des Mittelalters nur durch goldene Sterne auf blauem Grunde angedeutet war; aber jetzt suchte man nach einer reichern Ausschmückung, welche zugleich die herrschende Vorliebe für den heidnischen Mythus befriedigte.

Den Anfang macht ein Werk des Perugino vom J. 1500 in der Halle des Wechselgerichts zu Perugia, deren Hauptwand die Geburt und Auferstehung des Herrn schmückt: in den Abtheilungen der Wölbung aber ist der Himmel dargestellt durch die sieben Planeten, welche von verschiedenen Thieren auf Wagen gezogen werden, — „wie man sie nach alter Weise zu malen pflegte“ [2].

Demnächst folgen die Raphaelischen Kartons zu den Mosaiken in S. Maria del popolo zu Rom vom J. 1516,

[1] Bartsch Peintre grav. T. XIII. p. 129—130. n. 58—64. Wirklich von Mantegna sind die Zeichnungen zu den Blättern mit der Octava sphaera und dem Primum mobile, s. Waagen in v. Raumer's Histor. Taschenbuch dritte Folge, I. Jahrg. 1850. S. 549.

[2] Vasari Leben der Maler. Th. II. Abth. 2. S. 376. Vergl. oben Th. I. S. 421.

von denen gleich näher die Rede sein soll. Und wahrscheinlich nach Zeichnungen Raphaels die Malereien an der Decke der Sala Borgia im Vatican, ausgeführt von Perino del Vaga im Auftrag Leo's X. (1513—1521): ihre Gegenstände sind einige Sternbilder, darunter die Zeichen des Thierkreises, und die Gottheiten der Planeten, die in Wagen von ihren Thieren gezogen werden [1]), denselben, welche Sandro Botticelli ihnen gab.

Eigenthümlich ist die Erfindung der Malereien, welche die Façade eines Hauses zu Florenz einst zierten, ein Werk des Cristofano Gherardi gen. Doceno vom J. 1554. Zunächst des Dachsimses war ein Fries mit sechs Kindern, welche, über den sechs Fenstern des obern Stockwerks stehend, Festons von Früchten, Laub und Blumen hielten, wodurch die Jahreszeiten und die Abschnitte des Lebens bezeichnet wurden. In den sieben Räumen zwischen diesen Fenstern sah man die 7 Planeten, jeden mit einem Thierkreiszeichen über sich; unter denselben die 7 Lebensstufen des Menschen, jede in einem Oval gehalten von zwei Tugenden, die dieser Stufe besonders ziemen; und darunter ebenso entsprechend die 7 freien Künste. Es ist also der Weg des Menschen nach seinen sieben Altersstufen geschildert einerseits in der Entwickelung des geistigen und sittlichen Lebens, andererseits nach seinem Parallelismus mit der Natur, dem Kreislauf der Jahreszeiten und in allegorischem Zusammenhang mit den Planetengöttern. Das letztere in der Ordnung, dass unter dem Mond die Geburt des Menschen, unter dem Saturn das höchste Alter dargestellt war. Die Luna erschien

[1]) Vasari Leben der Maler Th. III. Abth. 2. S. 447. Th. V. S. 30. Platner Beschreib. Rom's II, 1. S. 298 f. Abgebild. bei Pistolesi Il Vatic. descr. T. III. Tav. XI; die Figuren des Jupiter und Mars, des Mercurius und der Luna, sowie des Sol, Tav. XII. XIII. XIV.

mit Blumen in dem Schooss, der Proserpina ähnlich, auf ihrem Haupt der Mond, Mercur mit dem Schlangenstab, der Sonnengott [1]) als Apollo mit der Leier in der Hand, Venus den Amor küssend, Mars in Waffen von vielen Trophäen umgeben, Jupiter mit dem Blitz und dem Adler, endlich Saturn als ein ganz trauriger Greis, seine Kinder fressend, bei ihm eine Schlange, die sich in den Schwanz beisst [2]).

Wiederum ältere Motive nehmen sieben Bilder des venetianischen Malers Andrea Vicentino († 1614) in der K. Gemäldegallerie zu Augsburg [3]) auf, welche oben die betreffende Gottheit, unten die unter ihrem Schutz stehenden Thätigkeiten darstellen. — Auch von deutschen Meistern sind mehrere Folgen der Planetengötter, aber ohne dies astrologische Motiv, in Kupferstich vorhanden, namentlich von Hans Sebald Beham [4]) (um 1550) und zwei ungenannten Künstlern [5]).

Eine seltene und merkwürdige Erscheinung ist ein Sculpturwerk aus den ersten Zeiten des 16. Jahrhunderts, die Figuren der Sonne und der sechs Planeten an der Krönung [6]) einer ehemaligen Kapelle in Nürnberg, nehmlich des Schauamts, welches im J. 1522 erbaut, im J. 1811 aber, um einer Hauptwache Platz zu machen, zer-

[1]) In dieser Folge ist nehmlich die Sonne der Venus vorangestellt, während Proclus (s. vorhin S. 238.) die natürliche Ordnung der Planeten beibehält.

[2]) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 212—215.

[3]) Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. II. S. 45.

[4]) Bartsch Peintre grav. T. VIII. p. 161—163. n. 113—120. Es wird auch Theod. de Bry († 1598) für den Urheber gehalten, s. Nagler Künstlerlexic. s. v. Beham S. 376.

[5]) Bartsch l. c. T. IX. p. 16 sq. n. 1—7. p. 45—47. n. 3—9.

[6]) Heideloff Ornamentik des Mittelalters H. VII. Pl. 5. fig. a. Text S. 5., wo jedoch die Planeten nicht richtig benannt werden.

stört ist. In der Mitte, im Zifferblatt der Uhr, sah man die Sonne, ein Gesicht mit lockigen Strahlen, aus Kupfer getrieben und im Feuer vergoldet; zu jeder von beiden Seiten sieben Figuren in Stein gearbeitet, nehmlich die sieben Churfürsten mit dem Kaiser (Carl V.), welche in spitzbogigen Nischen angebracht waren, — und zwischen ihnen unter Rundbogen die Halbfiguren der Planetengötter: zur Linken Luna, mit beiden Händen die Sichel haltend, Mercur mit der Flügelhaube und dem schlangenumwundenen Stab, Venus mit Amor, — auf der rechten Seite Mars (mit undeutlichem Attribut), Jupiter mit dem Blitz in der Hand, Saturn mit der Sense: alle sind bis auf die Luna mit einem Stern versehen. Die Stellung der Sonne im Zifferblatt der Uhr deutet auf die Regulirung der Zeit durch die Sonne; dieselbe erscheint aber auch als ein Bild des Kaisers, den die Churfürsten umgeben, gleichwie die Planeten die Sonne umkreisen [1]).

4. Das herrlichste aller dieser Werke ist das von Raphael, welches, wenn nicht allein, doch zuerst unter so vielen Darstellungen der Planeten einer christlichen Idee dient, — wie es auch zur Ausführung an heiliger Stätte bestimmt war. So häufig sonst die Schöpfung und gerade nach der Abtheilung des Sechstagewerks dargestellt worden ist; so waren doch bei dem Werk des vierten Tages zwar nicht selten Sonne und Mond in menschlicher Gestalt gebildet, aber nicht so auch die Planeten. Denn abgesehn davon, dass ihrer nicht ausdrücklich in der heiligen Urkunde Erwähnung geschieht, ward auch durch die früher erstrebte Einfachheit der

[1]) Vergl. Schiller's Ballade, der Graf von Habsburg, Str. 1:

Und alle die Wähler, die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

Composition ihre Aufnahme überhaupt nicht begünstigt. Daher führte es zu einer Erweiterung des christlichen Bilderkreises, als Raphael es unternahm, Gott Vater darzustellen, wie er die Himmelskörper in's Dasein ruft, in den Kartonen, die in der Chigischen Kapelle der Kirche S. Maria del popolo in Mosaik ausgeführt sind [1]. Das Motiv aber für die Darstellung der Himmelskörper entnahm er der Antike; sie sind rings umher in der Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens gebildet, in folgender Ordnung: Luna, über ihrem Haupt der Halbmond, mit dem Bogen in der Linken, nimmt mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher; Mercur mit dem Schlangenstab; darauf folgt die Fixsternsphäre ohne Personification, nur mit Sternen besetzt; dann Venus, neben ihr Amor mit einer Fackel in der Hand; Apollo mit einem Nimbus über dem Haupt schiesst einen Pfeil ab; Mars mit Schwerdtern in den Händen; Jupiter mit dem Blitz in der Hand, neben ihm der Adler; Saturn mit der Sense. Die beiden letztern sind mit einem Gewand angethan, Luna und Venus leicht bekleidet, die übrigen ganz nackt. Jedem der Planeten ist nach jener Vorstellung des Mittelalters (s. oben S. 209 ff.) ein Engel beigegeben, zunächst wohl, um bei ihrer Bildung thätig zu sein und ihren Pfad sie zu lehren, vielleicht auch mit der bleibenden Bestimmung auf ihrer himmlischen Bahn sie zu leiten. — Bei der Aufnahme dieser mythologischen Figuren hat den grossen Meister wohl weniger ein Interesse für die Antike geleitet, als vielmehr ein allgemein künstlerischer und poetischer Gedanke, *das* Interesse, den Schauplatz der Schöpfung zu beleben und die ersten Werke aus der

[1] Platner Beschreib. Rom's III, 3. S. 219. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 249. Th. II. S. 447 f. Kupferstiche von Gruner, 1839.

Hand Gottes nicht allein als organische Wesen erscheinen, sondern auch das Bewusstsein der ewigen Gesetze, denen sie folgen, auf ihrer Stirn leuchten zu lassen [1]).

Dagegen hat Raphael in seiner früheren Composition von dem Werk des vierten Tages, welche schon oben S. 176. erwähnt ist, in den Loggien des Vatican nur die Schöpfung von Sonne und Mond und diese Himmelskörper nur nach ihrer mathematischen Figur vorgestellt.

Und in einem Miniaturgemälde der Schöpfung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, in einer Handschrift Heinrich's II. zu Paris [2]), ist der Weltkreis, welchen der dreieinige Gott in seinen Armen hält, durch die Himmelskreise abgetheilt (ebenso wie in dem mappamondo zu Pisa), in denen die Planeten nur durch ihre Zeichen (☽, ☿, ♀ u. s. w.) — sowie in der achten Sphäre der Fixsternhimmel durch Sterne angedeutet sind.

Aber an dem „gemalten Hause" zu Eggenburg mit der Jahreszahl 1547, dessen vorhin (S. 237.) gedacht ist, sind aus derselben Veranlassung die Planeten wiederum in Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens vorgestellt. Die östliche Wand dieses Hauses zeigt nehmlich in drei horizontalen Reihen, welche durch zwei Streifen getrennt sind, alttestamentliche Scenen von der Schöpfung an: der untere Streifen enthält eine Inschrift von der Weisheit Gottes aus dem Buch der Natur und der obere Streifen eine Darstellung der Thierkreiszeichen und Planeten; die oberste Reihe aber in acht Feldern zuerst die Erschaffung der Welt, Gott Vater unter den neu erschaffenen Thieren stehend, am Himmel Sonne, Mond und Sterne, — in den übrigen Feldern die personificirten

[1]) Diese Bemerkung hat früher schon eine Stelle gefunden in meiner Abhandl. über einige Denkm. der K. Museen zu Berlin von religionsgesch. Bedeutung S. 21.

[2]) Abgebild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 580.

Planeten [1]. Worauf in der zweiten Reihe der Sündenfall folgt u. s. w.

5. Ganz entgegengesetzt ist in neuerer Zeit der seltsame Versuch gemacht, jene mehr als zweitausendjährige, unter allen christlichen Völkern eingebürgerte Ueberlieferung hinsichtlich der Namen und Figuren der Planeten zu beseitigen und nach biblischen Personen statt nach heidnischen Göttern sie zu benennen. Im Jahre 1627 gab Julius Schiller sein Coelum stellatum christianum heraus, worin die Planeten folgende Namen erhalten [2]:

Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Mercur,
Adam, Moses, Josua, Johannes, Elias;

ferner heisst der Mond Maria und die Sonne Christus; — ebenso, wie daselbst auch die Thierkreiszeichen nach den zwölf Aposteln und alle übrigen Sternbilder nach heiligen Personen benannt und dargestellt sind (s. unten §. 49, III, 2.). Doch hat dies System weder bei den Astronomen noch im gemeinen Leben Eingang finden können.

III. Von der Harmonie der Sphären.

Die bisher erörterten Kunstvorstellungen der Planeten befolgen die *Namen*, welche heidnische Dichter ihnen gegeben.

[1] Saturn erscheint als ein alter Mann von gräulichem Aussehen, in einer Hand die Sense, in der andern ein Kind, das er eben zu verschlingen im Begriff ist; Jupiter mit Krone und Scepter; Mars in voller Rüstung mit Schwerdt und Schild; Sol mit Strahlen um das Haupt, in römischer Rüstung, in der Rechten ein Scepter haltend; Venus in der rechten Hand eine Kugel, auf welcher Amor steht, in der Linken einen Pfeil haltend; Mercur mit dem Schlangenstab, auf einer Pfeife blasend; Luna mit Bogen und Köcher.

[2] S. bei Hevel Firmament. Sobiesc. s. Uranograph. p. 14.

Aber auch an die *rhythmischen Verhältnisse* der Planetenhahnen, welche im heidnischen Alterthum Gegenstand der physischen Speculation geworden sind, hat sich der Mythus angeschlossen. Und da dieser Mythus theilweise in Bildwerken zu künstlerischer Darstellung gekommen, aber auch jene Speculation im hohen Grade künstlerisch gedacht ist; so wollen wir diese Vorstellungen, wie sie in's christliche Mittelalter verpflanzt worden, hier nicht übergehen, — wenn auch in dem letztern von den zeichnenden Künsten ihnen nicht Folge gegeben ist.

a. Im klassischen Alterthum.

Pythagoras lehrte, dass die Planeten, wie alle schnell bewegten Körper Töne von sich gäben, die theils nach der Geschwindigkeit und Grösse, theils nach den Zwischenräumen der Planeten verschieden wären: sie sollten aber in einem höchst musikalischen Verhältniss zu einander stehn, so dass diese Harmonie vollkommener als irgend ein sterbliches Lied ertöne [1]). Nach ihm hat das Alterthum viele Systeme der Sphärenharmonie hervorgebracht: das einfachste und sicher älteste, welches von Neuern ihm zugeschrieben worden, ist dieses [2]):

[1]) Jamblich. Vit. Pythag. c. 15. §. 65. p. 134. 136. ed. Kiessl. Vergl. Nicomach. Enchirid. harm. I, 3. p. 6. ed. Meibom. Bei Plut. De anim. procr. e Tim. c. 31. p. 1028. a. werden jene drei Momente auseinander gehalten: einige, sagt er, setzten jene musikalischen Verhältnisse in die Geschwindigkeit der Planeten, andere vielmehr in ihre Entfernungen, andere in die Grösse der Gestirne, andere endlich, die sehr genau sein wollten, in die Durchmesser der Epicykeln.

[2]) Bei Nicomach. l. c. Lib. II. p. 33. cf. p. 57. ed. Meibom. S. insbes. Boeckh Ueber die Bildung der Weltseele im Timäos des Platon, in Daub u. Creuzer's Studien Bd. III. S. 87 f.

Mond	
\|	Ton
Venus	
\|	Ton
Mercur	
\|	Halbton (Limma)
Sonne	
\|	Ton
Mars	
\|	Ton
Jupiter	
\|	Halbton (Limma)
Saturn.	

Und zwar wird der tiefste Ton dem Saturn, der höchste dem Monde zugeeignet [1]). Hier umfasst das Intervall von der Sonne zum Monde wie zum Saturn 2½ Töne (Diatesseron), das ist die Quarte; und das ganze System, bestehend aus zwei verbundenen Tetrachorden, ist siebensaitig. Hingegen neunsaitig, indem noch die Erde und der Fixsternhimmel zu der Harmonie zugezogen werden, ist das System, welches Censorinus [2]) unter dem Namen

[1]) Ebenso Servius ad Virg. Aen. II, 255. Umgekehrt wird der tiefste Ton dem Monde, der höchste dem Saturn vindicirt im Verfolg des eben gedachten Excerpts aus Nicomachus p. 34 sq.; und ebenso der tiefste Ton dem Monde, der höchste dem Fixsternhimmel bei Cicero De republ. VI, 18. p. 490. ed. Moser, so wie bei Martian. Capell. De nupt. phil. et Merc. Lib. I. §. 27. 28. p. 69 sq. ed. Kopp.

[2]) Censorin. De die nat. c. 13. p. 32. ed. O. Jahn., womit übereinstimmt Alexand. Ephes. fr. v. 13 sqq. ed. Schneider in Comment. ad Vitruv. I, 1, 16. T. II. p. 23. cf. Naeke Sched. crit. p. 17. (Opusc. philol. I. p. 28.) Fast dasselbe System ist es, welches Plinius dem Pythagoras zuschreibt, Hist. nat. Lib. II. c. 22. sect. 20, nur dass er für das Intervall vom Saturn bis zum Fixsternhimmel Anderthalbton (Trihemitonion, d. i. die kleine Terz) statt eines Halbtons (Limma) ansetzt, mithin

des Pythagoras aufführt, mit folgenden (hier näher bestimmten) Intervallen:

Erde
| Ton
Mond
| kleiner Halbton (Limma)
Mercur
| grosser Halbton (Apotome)
Venus
| Anderthalbton (Trihemitonion)
Sonne
| Ton
Mars
| kleiner Halbton (Limma)
Jupiter
| grosser Halbton (Apotome)
Saturn
| kleiner Halbton (Limma)
Fixsternhimmel.

Darnach sind von der Sonne

zur Erde	$3\frac{1}{2}$ Töne	oder	Diapente	d. i. die	Quinte
zum Monde	$2\frac{1}{2}$ „	„	Diatessaron	„ „ „	Quarte
zum Fixsternhimmel	$2\frac{1}{2}$ „	„	Diatessaron	„ „ „	Quarte;

und insgesammt von der Erde zum Fixsternhimmel

6 Töne oder Diapason d. i. die Octave.

Keins von beiden Systemen jedoch, weder das neunsaitige noch jenes siebensaitige dürfte das ächt pythagorische sein, da Pythagoras die sieben Saiten der Leier um eine vermehrend des Oktachords sich bedient haben soll [1]). — Den Gedanken, dass übersinnliche Harmonie den himmlischen

im Ganzen von der Erde zum Fixsternhimme 7 Töne (statt 6) rechnet, — wobei er mit sich selbst in Widerspruch ist, wenn er das letztere Intervall Diapason, welches doch nur 6 Töne umfasst, nennt. Vergl. Boeckh a. a. O. S. 90 f. 88 f.

[1]) Nicomach. Enchirid. harm. I, 5. p. 9. ed. Meibom.

Bewegungen beiwohne, hat auch Plato [1]) sich angeeignet, indem er die Zahlen der pythagoreischen doppelten Tetraktys, welche die Ursache aller Dinge sein soll, auch alle musikalischen Consonanzen in sich begreift, für die Distanzen der Planeten von der Erde zum Grunde legt, so dass ihnen folgende musikalische Intervalle entsprechen:

Mond,	Sonne,	Venus,	Mercur,	Mars,	Jupiter,	Saturn;
1	2	3	4	8	9	27

Diapason, Diapente, Diatessaron, Diapason, Ton, Diapason u. Diapente
d. i. Octave, Quinte, Quarte, Octave, — Octave u. Quinte.

Unter den Lateinern hat vornehmlich Cicero [2]) diese Lehre geltend gemacht. Wogegen Plinius [3]) sie nur als ein feines Spiel des Geistes anerkennt.

Jene erhabenen Weltsymphonien soll Pythagoras selbst und er allein unter allen Sterblichen vernommen haben [4]). Aber seine Schüler lehrte er durch die Leier und Gesang sie nachahmen, — wie man denen, welche wegen Uebermaass des Lichtes in die Sonne selbst nicht sehen können, die Verfinsterung derselben in Wasser oder in flüssigem Pech oder in einem geschwärzten Spiegel zeigt: und so benutzte er die Musik als erstes Bildungsmittel,

[1]) Plat. Tim. p. 35. b. S. Boeckh a. a. O. S. 42 ff. 76—81. 85—87.

[2]) Cicer. Somn. Scip. c. 5. (De republ. VI, 18.) und De nat. deor. III, 11. (vergl. das. Creuzer not. p. 530 sq.) Und gleichzeitig Varro Atac., s. dessen fr. I. v. 2. in Wernsdorf. Poet. lat. min. T. V. P. 3. p. 1402. und bei Wüllner. De Varr. Atac. Comment. p. 22. cf. p. 26.

[3]) Plin. l. c.

[4]) S. Jamblich. l. c. §. 66. p. 136. In d. Schol. Ambros. Od. I, 371. wird das Wort des Pythagoras angeführt: *ὡς ἔξω γενόμενος τοῦ σώματος ἀκήκοα ἐμμελοῦς ἁρμονίας*, vielleicht aus dessen Buch *Κατάβασις εἰς ᾅδου* nach Lobeck Aglaoph. T. II. p. 944.

um die Sitten und Leidenschaften der Menschen zu bessern und die Kräfte der Seele harmonisch zu stimmen [1]).

Doch die Erfindung oder Ausbildung dieses musikalischen Instruments selbst wird mit der himmlischen Musik in Verbindung gebracht [2]): und so ergiebt sich für die Entdeckung der letztern noch ein älterer Anspruch. Nach Analogie der tönenden sieben Planetensphären nehmlich sollen der Leier sieben Saiten gegeben sein, und für den Urheber dessen gilt Orpheus [3]) oder Terpander [4]), während andere solches gleich ihrem ersten Erfinder, dem Mercur [5]) beimessen. Demgemäss wird umgekehrt das Planetensystem vermöge der Sphärenmusik als siebensaitige Him-

[1]) Jamblich. l. c. §. 66 sq. p. 138. §. 64. p. 130. In derselben Beziehung sagt Cicero De republ. VI, 18. p. 492. ed. Moser: quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuere sibi reditum in hunc locum.

[2]) Quintil. Instit. I, 10: Pythagoras atque eum secuti sine dubio antiquitus opinionem (vulgavit), mundum ipsum ejus ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata.

[3]) Lucian. De astrol. c. 10. Servius ad Aen. VI. 645: Orpheus primus deprehendit harmoniam, id est circulorum mundanorum sonum, ... unde uti septem fingitur chordis. Vergl. Lobeck Aglaoph. T. II. p. 943.

[4]) Boethius De music. Lib. I. c. 20. p. 1383. ed. Basil. 1570. wie es scheint, nach Nicomachus.

[5]) Alexand. Ephes. fr. ed. Schneider l. c. v. 25. 26. vergl. Naeke l. c. p. 8(14):

τοίην τοι σειρὴν ὁ Διὸς παῖς ἥρμοσεν Ἑρμῆς
ἑπτάτονον κίθαριν, θεομήτορος εἰκόνα κόσμου.

Desgleichen Schol. Arat. Phaenom. v. 269. p. 70. ed. Buhle. Wogegen Eratosthen. Cataster. c. 24. die Siebenzahl der Plejaden als dafür maassgebend bezeichnet. Ebenso Hygin. Poet. Astron. c. 7.

melsleier [1]), als divum lyra [2]) und lyra Apollinis [3]), auch als organum dei [4]) bezeichnet.

Wenn man strenge bei diesem Bilde stehen bleibt: so wird man zu einer Auffassung der Sphärenharmonie geführt, welche wohl die ursprüngliche sein mag, dass nehmlich das Planetensystem zwar gleich einer Leier harmonisch *gestimmt* sei, nicht aber wie im Spiel die Leier wirkliche *Klänge* hervorbringe: es mochte unter jenem kolossalen Bilde nur ausgesprochen sein, wie das, was in der begrenzten, engen Erdenwelt sich als Ton bricht, dem Verhältnisse nach das Gleichnamige aber Verkleinerte sei der im Weltall als übersinnlicher Ton und Bewegung lebendigen Zahl [5]). — Andererseits ist man noch über die Vorstellung von tönenden Himmelskörpern hinausgegangen und hat persönliche Wesen als Urheber der Sphärenmusik gedichtet, — nach einem zwiefachen Mythus, der theilweise auch in das christliche Mittelalter hineinragt.

[1]) Heptachord heisst dasselbe nach Einigen, bei Censorin. De die nat. c. 13. p. 32. Und Alexander Ephes. von der Ordnung der Planeten redend, fügt von ihrer Musik hinzu a. a. O. v. 9. 10. (auch bei Heraclid. Alleg. Hom. p. 45. ed. Schow):

πάντες δ' ἑπτατόνοιο λύρης φθόγγοισι συνῳδὸν
ἁρμονίην προσέχουσι διαστὰς ἄλλος ἀπ' ἄλλου.

[2]) Varro Saturar. Menipp. Reliq. ed. Oehler p. 176. n. 18.

[3]) Macrob. Saturn. I, 19: Lyra Apollinis chordarum septem tot caelestium sphaerarum motus praestat intelligi, quibus solem moderatorem natura constituit. Hingegen wenn in dem Orphischen Hymn. XXXIV. in Apoll. v. 16. derselbe angeredet wird:

σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρῃ πολυκρέκτῳ ἁρμόζεις,

so bezieht sich dies nur auf das harmonische Verhältniss der Jahreszeiten, wiefern sie von der Sonne gewirkt werden.

[4]) Von Dorylaeus bei Censorin. l. c.

[5]) Boeckh a. a. O. S. 84. Diese Auffassung findet sich schon angedeutet bei Simplic. Comment. in Aristot. de coelo fol. 114. b. (Schol. in Aristot. ed. Acad. Boruss. p. 496. b, 34–37.)

Die eine Dichtung findet sich bei Plato, der zwar in jener Stelle des Timäus nur von Zahlenverhältnissen spricht, diese Lehre aber mythisch ausgeführt hat im zehnten Buch der Republik [1]), wo er den Weg der Seelen schildernd ein Bild des Weltgebäudes entwirft. Eine Lichtsäule, durch den ganzen Himmel und die Erde gestreckt, bezeichnet die Weltaxe, an deren Ende die Spindel der Nothwendigkeit gespannt ist: diese Spindel hat acht Wirtel, einen in dem andern liegend, also einen äussern und sieben innere Kreise, — das sind die Fixsternsphäre und die sieben Planetensphären. Der Umschwung der letztern geht in entgegengesetzter Richtung vor sich, als das Umkreisen der ganzen Spindel, welche gedreht wird im Schoss der Nothwendigkeit. „Und auf ihren Kreisen oben steht auf jedem eine *Sirene*, die mit herumbewegt wird einen Ton von sich gebend [2]), und die acht Töne fliessen zusammen zu einer übereinstimmenden Harmonie. Umher aber sitzen in gleicher Entfernung, drei an der Zahl, jede auf einem Thron, die Töchter der Nothwendigkeit, die Mören, welche von Zeit zu Zeit mit der einen Hand angreifend die Umkreisungen der Spindel fördern, Klotho die äussere, Atropos die innern und Lachesis abwechselnd die eine und die anderen: diese singen zum Einklang der Sirenen, Lachesis das Vergangene, Klotho das Gegenwärtige und Atropos das Zukünftige.“

Eine andere Dichtung nennt statt der Sirenen die *Musen* als Himmelssängerinnen, nach deren Neunzahl aber vorausgesetzt wird, dass eben so viel Sphären sich finden: demnach werden den sieben Planeten noch die Erde und

[1]) Plat. De republ. Lib. X. p. 617. Uebers. von Schneider S. 279. Vergl. Creuzer Symb. Th. II. 3. Aufl. S. 188.

[2]) Dieser Vorstellung gedenkt Heraclid. Allegor. Homer. p. 44. ed. Schow. Macrob. In somn. Scip. Lib. II. c. 3. init.

der Fixsternhimmel hinzugerechnet. Einer solchen Vertheilung der Musen gedenkt Plutarch [1]), dass deren acht im Himmel, in den acht Sphären ihren Sitz haben und den Umläufen derselben vorstehen, während die neunte den Raum unter dem Monde inne hat und den Sterblichen ihre Gaben spendet: doch wird jenen überirdischen nur die Bestimmung gegeben, das harmonische Verhältniss der Planeten unter einander und zum Fixsternhimmel zu erhalten, — von einer Musik des Himmels ist dabei nicht die Rede. Ausführlich aber äussert sich darüber Martianus Capella [2]), welcher sowohl den Himmelskörpern ein harmonisches Geläute von lieblicher Melodie beimisst [3]), als einem jeden eine Muse mit entsprechendem Gesange zutheilt, und zwar

dem	Fixsternhimmel	die	Urania
„	Saturn	„	Polymnia
„	Jupiter	„	Euterpe
„	Mars	„	Erato
der	Sonne	„	Melpomene
„	Venus	„	Terpsichore
dem	Mercur	„	Kalliope
„	Monde	„	Klio;

die Thalia allein, weil der sie tragende Schwan der Last und des Fluges ungewohnt, den nährenden Sumpf auf-

[1]) Plutarch. Sympos. Lib. IX. qu. 14. c. 6. p. 746. a. Id. De animae procreat. in Tim. c. 32. extr. p. 1029. d. — Plutarch erwähnt an der erstern Stelle (c. 4. p. 745. b. cf. c. 3. p. 744. c.) die delphische Sage, welche nur *drei* Musen kannte und zwar, indem sie die Welt dreifach eintheilte, in den Fixsternhimmel, den Planetenhimmel und den sublunarischen Raum, die nach harmonischen Verhältnissen verbunden wären, — für jeden derselben eine Muse als Wächter annahm.

[2]) Martian. Capell. De nupt. phil. et Merc. Lib. I. §. 27. 28. p. 68 sqq.

[3]) Vergl. ebendas. Lib. IX. §. 921. p. 715.

gesucht hatte, sei auf der Erde zurückgeblieben und sitze in blühender Flur (Thalia s. v. a. Blüthe). — Umgekehrt löset Macrobius [1]) den ganzen Mythus von den Musen in die Vorstellung der Sphärenharmonie auf: diese, sagt er, haben die Dichter, namentlich Hesiod, durch die Musen bezeichnen wollen [2]), deren Führer (Musaget) Apollo heisst, als das Haupt der andern Himmelssphären. Dabei theilt er jedoch der Erde keine Muse zu; sondern während er durch die Urania ebenfalls den Fixsternhimmel angezeigt findet, bezeichnet ihm die neunte Muse Kalliope (dem Wortlaut entsprechend) die harmonische Gesammtheit der Himmelstöne.

Ein zweiter Mythus knüpft an Pan an und seine Flöte, die ursprünglich nur ein Kennzeichen der Hirtengottheit war, oder an die Echo, seine Geliebte. Wie er nehmlich als ländlicher Feuergott mit dem Helios in Verbindung gebracht worden [3]), auch namentlich auf Vasen als Geleitsmann desselben wie der Mondgöttin und als Chorführer der Sternjünglinge erscheint [4]); so ist er nach späterer Auffassung für die Sonne selbst gehalten und die Echo auf die Harmonie des Himmels gedeutet, welche, als eine Wirkung der Sphären, von der Sonne, deren Lenkerin, geliebt wird, unsern Sinnen aber nicht wahrnehmbar ist, gleichwie die Echo von Niemandem gesehen wird [5]).

[1]) Macrob. l. c. II, 3.

[2]) Theologi novem Musas octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam concinentiam, quae confit ex omnibus, esse voluere. Unde Hesiodus in theogonia sua octavam Musam Uraniam vocat etc.

[3]) Beide hatten neben einander einen Altar zu Sikyon, Paus. II, 11, 1.

[4]) Creuzer Symbol. u. Mythol. 3. Ausg. Th. IV. S. 213 f.

[5]) Macrob. Saturn. Lib. I. c. 22. Hingegen wird hier die fistula des Pan, gleich der des Attis, auf die Winde bezogen, gleichwie bei dem Scholiasten des Theocrit, s. die folg. Anm.

Verbreiteter ist die andere Deutung, welche den Pan, seinem Namen entsprechend, für das Universum nimmt: wonach seine Hörner auf die Aehnlichkeit mit den Sonnenstrahlen und Mondshörnern, sein rothes Gesicht auf die Aehnlichkeit mit dem Aether und sein mit Sternen besäetes Bocksfell auf die Aehnlichkeit mit dem gestirnten Himmel bezogen wurden. Weiter sollte seine Pfeife mit sieben Röhren die Harmonie des Himmels mit ihren sieben Tönen bezeichnen, — wie alles dies bei Servius zu lesen ist [1]. So gilt denn Pan für den Chorführer des himmlischen Reigen, der auf der Flöte spielend mit Einem Hauch alle sieben Sphären beseelt und die unsterbliche Harmonie bewirkt, — wie er in einem orphischen Gesang angerufen wird [2]:

begeisterter unter den Sternen,
Spielend die Harmonieen der Welt auf scherzender Flöte.

Und gerade diese Scene findet sich auf Kunstdenkmälern abgebildet, in Edelstein und Metall. Es ist überall im Wesentlichen dieselbe Vorstellung: nur nach den Beiwerken lässt sich ein dreifacher Typus unterscheiden. Den einen zeigen übereinstimmend ein Achat-Onyx im K. Museum zu Paris [3], ein Achat-Sardonyx im florentinischen Museum [4] und in derselben Grösse eine halb-

[1]) Serv. ad Virgil. Ecl. II, 31. Zwar findet sich eben diese pantheistische Erklärung des Pan auch bei Schol. Theocrit. I, 3. p. 821 sq. ed. Kiessl., doch ohne Beziehung auf die Weltharmonie: vielmehr wird die Syrinx desselben statt dessen wiederholt auf die Winde gedeutet. — Jene Stelle des Servius ist aufgenommen von Isidor. Orig. Lib. VIII. c. 11. §. 82.

[2]) Orph. Hymn. XI. v. 6.

[3]) Mariette Rec. des pierres grav. du cab. du roy T. II. Pl. XLV. Ein Abguss ist unter den pariser Gemmenabgüssen n. 249. im K. Museum zu Berlin.

[4]) Mus. Florent. T. II. Tab. LXXXVIII, 2. Gori Thes. gemm. astrif. T. I. Vignette zu Anfang der Praefat. s. dazu Passeri

kugelförmige Silberplatte, jetzt in einen Ring gefasst, im K. Museum zu Berlin [1]): dort sieht man in der Mitte des Thierkreises den Pan stehen und auf einer Tuba aufwärts blasen, vor ihm einen brennenden Altar, an dem sich ein Bock aufrichtet und darüber einen Stern. Aehnlich, aber einfacher, mit Hinweglassung der letztern Figuren, zeigt eine grüne antike Paste im K. Museum zu Berlin [2]) den ganz menschlich gestalteten Pan neben einem Baum sitzend, wie er in der Mitte des Thierkreises die Doppelflöte bläset. Endlich wiederholt sich die letztere Vorstellung, aber mit einer bedeutsamen Zugabe, auf einer andern daselbst befindlichen grünen antiken Paste [3]): Pan sitzt, auf einer einfachen Flöte blasend, in der Mitte des Thierkreises, um welchen in einem zweiten Kreise sieben Wagen mit den symbolischen Thieren der Planetengötter bespannt erscheinen: da sind also auch die Planeten angedeutet, gleichsam das Instrument, wodurch die Harmonie der Welt bewirkt wird, — während die Ursache persönlich angeschaut wird im Pan. — Diese Vorstellung wird noch reicher und anschaulicher durch eine Fortbildung des Mythus, indem auch der Takt dieser himmlischen Musik in Person gezeigt wird. Das ist Krotos, der Sohn des Pan, ursprünglich der personificirte Takt des bacchi-

Ibid. T. II. p. 30. Hirt Bilderbuch S. 162. Taf. 21, 5. Creuzer Symbol. u. Mythol. 3. Ausg. Th II. H. 1. S. 318. Taf. V. fig. 19. Vergl. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 387, 8 S. 612.

[1]) Unter den Goldschmucksachen im Antiquarium, Winckelmann Descript. des pierres grav. Cl. II. n. 1232. p. 204. Tölken Erkl. Verzeichn. S. XXVII. Creuzer a. a. O. Th. IV. S. 69.

[2]) Gemmensamml. Kl. III. n. 1113. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 206; (ehemals Cl. II. n. 1234. bei Winckelmann l. c. p. 205.)

[3]) Kl. III. n. 1114. S. 207; (ehemals Cl. II. n. 1233. bei Winckelmann l. c. p. 205.)

schen Tanzjubels [1]), der aber als himmlischer Taktschläger im Sternbild des Schützen erscheinen soll [2]), gleichwie Pan selbst in das Sternbild des Steinbocks versetzt ist [3]). Ein Denkmal dessen ist ein Karneol im K. Museum zu Berlin [4]), auf welchem der Schütze als Knabe im Tanzschritt dargestellt ist.

Abgesehn aber von diesen Mythen, — wie vielfacher Beifall auch der Lehre im Alterthum zu Theil geworden, da sie nicht weniger der wissenschaftlichen Forschung, als dem poetischen Gefühl Nahrung gab; sie hat auch einen grossen Gegner gefunden, den Aristoteles [5]), der die pythagoreische Annahme künstlich und auserlesen, aber unwahr nennt. Er giebt zu, dass, *wenn* der herrschenden Meinung zufolge die Himmelskörper in der durch das All verbreiteten Luft oder im Feuer (Aether) sich bewegten, ein gewaltiger Ton entstehen müsse; er leugnet aber die Voraussetzung, da nach seiner Lehre nicht die Sterne sich bewegen, sondern die Sphären, in welchen die Sterne befestigt sind. Also geben die letztern auch keinen Ton: denn, sagt er, was selbst sich bewegt, giebt

[1]) Wie er auf einem Achat-Onyx erscheint in der K. Sammlung zu Berlin Kl. III. n. 612. s. Tölken Erkl. Verzeichniss S. 154. vergl. S. XXI. Von demselben Verf. ist in der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin am 9. Dec. 1844 eine Abhandlung gelesen „über die auf Kunstwerken nachweisliche Personification des Taktes, welche er in Satyr- und Erosbildern, die das Krupezion schlagen, erkennt und welche demnach der Kunstmythologie einen bacchischen Dämon Krotos, Sohn des Pan und Gespielen der Musen, hinzufügt“; s. Gerhard's Archäol. Zeitung 1844. No. 24. S. 400. Die Abhandlung ist nicht im Druck erschienen.

[2]) Vergl. Creuzer a. a. O. S. 71.

[3]) Eratosthen. Catasterism. c. 27.

[4]) Kl. III. n. 1439. Tölken a. a. O. S. 244.

[5]) Aristotel. De coelo Lib. II. c. 9. p. 290 sq. ed. Acad. Boruss.

einen Ton; was aber in dem sich bewegenden fest oder enthalten ist, wie in einem Schiff dessen Theile, das kann keinen Ton hervorbringen und so auch das Schiff selbst nicht, wenn es im Fluss sich bewegt. Er beruft sich aber auch auf die Wahrnehmung (und findet gerade darin die Wahrheit seiner Annahme von der Bewegung der Gestirne bezeugt), dass wir von solcher himmlischen Musik nichts hören noch empfinden: das würde aber im andern Fall unmöglich sein, da ein übermächtiges Getöse selbst leblose Körper zersplittere, wie vom Donner Steine zerspalten würden.

Die letztere Bemerkung richtet sich gegen die Erklärung, womit man auf pythagoreischer Seite der nahe liegenden Einwendung zu begegnen suchte, wie es doch ungereimt scheine, dass man das Tönen der Gestirne nicht höre. Den Grund davon fand man in der Gewohnheit, dass sofort von der Geburt an der Schall vorhanden sei, daher er nicht hervortrete in Beziehung auf die entgegengesetzte Stille: denn wechselseitig sei die Unterscheidung des Lautes und des Schweigens, — so dass, wie es den Schmieden aus Gewohnheit keinen Unterschied zu machen scheine, so es auch den Menschen gehe [1]. Oder man erklärte es sich, wie wir bei Cicero lesen [2], aus der Schwäche des menschlichen Gehörs: dass von dem Ton, den der Weltumschwung hervorbringe, die Ohren der Menschen betäubt seien, wie die Völkerschaft, welche an den Katarrhakten des Nils wohnt, von der Gewalt des Geräusches das Gehör verloren habe; die Ohren der Menschen könnten jenen Ton nicht fassen [3],

[1]) S. bei Aristotel. l. c. p. 290. b, 24—29.

[2]) Cicer. De republ. VI, 18. p. 492 sq.

[3]) Diesen Grund giebt auch Censorinus an, De die nat. c. 13.: melodiam nobis inaudibilem propter vocis magnitudinem, quam capere aurium nostrarum angustiae non possint.

so wenig als sie in die Sonne sehen könnten, von deren Strahlen ihr Gesicht geblendet werde.

Durch solche Erklärungen gegen die Ansprüche einer nüchternen Empirie geschützt, hat die Lehre von der Harmonie der Sphären bis in die spätesten Zeiten des heidnischen Alterthums Anhänger gefunden. Sie ist aber frühzeitig auch von christlichen Theologen aufgenommen und bis tief in das Mittelalter fortgepflanzt worden.

b. Im christlichen Zeitalter.

Ein Mittelglied bildet die alexandrinisch-jüdische Philosophie durch Philo, dem die Lehre von der platonischen Philosophie her überkommen ist: mehrmals gedenkt er ihrer [1], besonders ergreifend aber ist sie ausgesprochen im ersten Buch von den Träumen [2]. Zwei Wesen, sagt er, können den Vater der Dinge lobpreisen und besingen, der Himmel und der menschliche Geist. Denn der Mensch hat zur Auszeichnung vor allen andern Geschöpfen die Fähigkeit erhalten, Gott zu dienen; der Himmel aber tönt stets Gesänge, durch die Bewegungen seiner leuchtenden Körper melodische Harmonie bewirkend. Vermöchte ein Sterblicher diese Musik zu hören, so würde unaufhaltsame Liebe und schwärmerische Sehnsucht ihn ergreifen: und nicht mehr von irdischer Speise würde er leben wollen, sondern von den göttlichen Gesängen der vollendeten Musik. Diese Töne soll Moses gehört haben, als er ausser dem Leibe wallend 40 Tage und eben so

1) Philo De mundi opif. §. 17. ed Mang. T. I. p. 12. §. 25. p. 18. De migrat. Abrah. p. 464, 7.

2) Id. Quod a deo mittant. somnia T. I. p. 625 sq. Vergl. Gfrörer Philo Th. I. S. 350, wo (S. 351) jene Lehre mit den Worten gewürdigt wird: der Geist des Paradieses und Dante's ist über diese Ansicht ausgegossen.

viel Nächte (2. Mos. 24, 18.) weder Speise noch Trank anrührte. Diese Himmelslyra scheint zu keinem andern Zweck besaitet zu sein [1]), als dass zu Ehren des Vaters der Welt Lobgesänge ertönen.

1. Im christlichen Alterthum.

1. In der christlichen Kirche hat man einige Stellen der heiligen Schrift benutzt, um die Lehre von der Harmonie der Sphären wenn nicht zu begründen, doch daran anzuknüpfen. Es sind vornehmlich die Stellen *Psalm* 19, 1. 5.: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes ... durch alle Lande gehet ihr Klang", und ähnlich *Hohelied* 6, 10: „tönend wie die Sonne" (sonans ut sol, nach der falschen Uebersetzung des Aquila); ferner *Ezech.* 1, 24: „Ich hörete die Flügel rauschen wie grosse Wasser und wie ein Getöne des Allmächtigen, wenn sie gingen"; endlich (jedoch nur nach der falschen Uebersetzung der Vulg.) *Hiob* 38, 37: quis enarrabit coelorum rationem et concentum coeli quis dormire faciet.

Zunächst jedoch wird jene Lehre an die Erklärung von dem siebenarmigen Leuchter (2 Mos. 25, 31. 32. 36.) angeknüpft. Schon von Philo war derselbe auf die sieben Planeten gedeutet [2]), in deren Mitte die Sonne die jenseitigen wie die diesseitigen Planeten erleuchtet, „indem sie das musikalische und göttliche Instrument (die Himmels-

[1]) Wörtlich heisst es hier nur: „Der Himmel, das urbildliche Instrument der Musik, scheint zu keinem andern Zweck zusammengesetzt zu sein"; — aber an einer andern Stelle De mundi opif. §. 42. p. 29. setzt Philo die Harmonieen der siebensaitigen Leier mit dem Reigentanz der sieben Planeten in Analogie.

[2]) In diesem Sinn scheint der siebenarmige Leuchter dargestellt zu sein umgeben von den Bildern des Thierkreises auf einer wiener Gemme, s. unten §. 49, II, 1.

lyra) harmonisch zusammenhält" [1]. Diese Erklärung befolgt Clemens von Alexandrien [2], nur dass er abkürzend minder deutlich sich ausdrückt: die Sonne theile den Planeten Licht mit nach einer göttlichen Musik. — Die Ansicht hat fernerhin Beifall gefunden bei den alexandrinischen Kirchenlehrern des dritten Jahrhunderts. Sie findet sich bei Origenes, der mit Beziehung, wie es scheint, auf jene Stelle des Ezechiel, als hervorgebracht durch die Bewegung der Planeten eine unaussprechliche Harmonie jener süssesten Himmelstöne behauptet [3]. Auch dessen Schüler Dionysius, Bischof von Alexandrien, scheint sie anzudeuten, wenn er der epicureischen Atomenlehre entgegenhält: es sei undenkbar, dass der Reigentanz der Himmel aus unmusikalischen und ungereimten Bestandtheilen zusammenstimme [4]; nicht hat Epicur, sagt er, gen Himmel geblickt mit Geistesaugen, um die helle Stimme von oben zu vernehmen, von welcher der aufmerksame Seher zeugte (Psalm 19, 1): „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und seiner Hände Werk verkündet die Veste" [5].

Schon früher, im zweiten Jahrhundert, findet sich mit Benutzung derselben Schriftstelle eine Andeutung dieser Lehre ebenfalls unter den ägyptischen Christen, — aber auf häretischer Seite, bei dem Gnostiker Marcus [6].

[1]) Philo De vit. Mos. Lib. III. T. II. p. 151, 3: ἁρμοζόμενος τὸ μουσικὸν καὶ θεῖον ὡς ἀληθῶς ὄργανον.

[2]) Clem. Alex. Strom. Lib. V. p. 563. b. ed. Sylb. p. 666, 21. ed. Potter.

[3]) Dies führt Ambrosius an, De Abrah. Lib. II. c. 8. §. 54. ed. Bened. T. I. p. 336. c., nachdem er zuvor der Stelle Ezech. 1, 24. gedacht hat, die er selbst aber anders erklärt.

[4]) Dionys. Alex. De nat. fr. ap. Euseb. Praep. ev. XIV, 25. p. 775. a. Galland. Bibl. Patr. T. III. p. 488. a.

[5]) Id. bei Euseb. l. c. c. 27. p. 783. c. d. Galland. l. c. p. 493. d.

[6]) Iren. Adv. haeres. Lib. I. c. 14. §. 7. p. 72.

Nach seiner Art die Buchstaben zu deuten und mit den Geheimnissen der überirdischen Welt in Verbindung zu bringen, legt er jedem der sieben Himmel (oder Planetengeister) nach der Reihe einen der sieben Vocale bei, deren Laut von ihnen ausgehe — gerade wie auf jenem Denkmal zu Milet jedem Planeten ein Vocal zugeeignet wird (s. oben S. 222.): alle diese Himmelsmächte, sagt er, mit einander verbunden ertönen und preisen den, von dem sie hervorgebracht sind; der Preis aber dieses Tönens steigt zum Vater auf, wie David sagt: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes;“ zur Erde herabsteigend aber erzeugt der Ton des Preisens das was auf Erden ist. Hieraus erhellt schon, dass die Buchstaben dort eine ähnliche Potenz bilden, wie bei den Pythagoreern die Zahlen. Diese Anwendung übrigens der Vocale erklärt sich aus einem Gebrauch der Priester in Aegypten, der schon im 4. Jahrhundert vor Chr. erwähnt wird [1], die blossen Vocale nach der Reihe als Lobgesänge auf die Götter anzustimmen; dass aber den Planetengeistern diese Musik in den Mund gelegt wird, scheint durch die Anerkennung der Sphärenmusik bedingt.

Dagegen wird der Gebrauch jener Stelle aus den Psalmen für diesen Zweck durch die Erklärung beseitigt, welche Chrysostomus davon giebt [2]. Auf die Frage: wie erzählen die Himmel Gottes Ehre, da sie keine Stimme haben?, antwortet er: es *schweigt* der Himmel [3]; aber sein *Anblick* lässt den hellsten Posaunenton ausgehn, der durch die Augen, nicht durch das Gehör uns unterweiset.

[1]) Demetr. De elocut. c. 71.

[2]) Chrysostom. Ad Antioch. Hom. IX. c. 2. Opp. T. II. p. 99. d. Vergl. Joh. Damasc. an der oben S. 12. angef. St.

[3]) Auch Dionys. Areopag. De divin. nomin. c. 4. §. 4. spricht von den *geräuschlosen* Bewegungen (*τῶν ἀψόφων κινήσεων*) des Himmels.

In der lateinischen Kirche ist jene Lehre seit dem vierten Jahrhundert berücksichtigt zuerst vielleicht bei Arnobius, jedoch mit dem Ausdruck der Verwerfung, wenn er fragt [1]: „wird denn im Himmel gesungen und Cither gespielt, so dass die kundigen neun Schwestern die Intervalle und Tonstimmen fügen und moduliren mögen?“ Dies könnte auf jene Vorstellung von dem Gesang der Musen auf den Planetensphären sich beziehen (zumal so bestimmt von Intervallen die Rede ist), — obwohl auch schon der homerische und hesiodische Mythus von den Musen als Tafelsängerinnen der Götter zur Motivirung der Frage ausreichen würde. Deutlich kommt die Lehre zur Sprache bei Ambrosius, der sich zuweilen nicht ungünstig über sie auslässt. In der Vorrede zur Erklärung des ersten Psalms [2] (um 390) erwähnt er unter den himmlischen Vorbildern der Psalmodie, wo er den Lobgesang der Engel voranstellt, weiter die Lieblichkeit der ewigen Musik, welche mit dem Umschwung der Himmelsaxe erfolgen solle, so dass der Ton an den Enden der Erde gehört werde. Er selbst bemerkt, dass es dort gewisse Geheimnisse der Natur gebe und jenes nicht fern scheine von ihrer Art, da doch eine Stimme mit anmuthigerem Schall aus Hainen und von Bergen zurückkehre und diese mit lieblicherem Ton zurückgäben was sie empfangen hätten. Weniger zustimmend ist seine Aeusserung in einer etwas früheren Schrift [3] zur Erläuterung der Stelle: „tönend wie die Sonne“, Hohelied 6, 10. (nach der Uebersetzung des Aquila, statt nach dem Urtext: rein, wie die Sonne), — wodurch jener Umschwung der Himmelsaxe, der Lauf von Sonne, Mond

[1]) Arnob. Adv. gent. Lib. III. c. 21.

[2]) Ambros. Praefat. in Ps. I. enarrat. Opp. T. I. p. 738. a.

[3]) Id. De Isaac et anim. c. 7. §. 63. Opp. T. I. p. 377.

und Sternen und die Harmonie der Himmelskörper bezeichnet zu werden scheine; auch einige der unsrigen, sagt er, sähen es so an: und obwohl das nicht Glauben gefunden habe, scheine es doch um seiner Lieblichkeit willen nicht fremdartig [1]. — Anderswo aber widerspricht er ausdrücklich der Ansicht von der Sphärenmusik, nach dem Vorgang eines gleichzeitigen griechischen Kirchenlehrers.

2. Das ist Basilius der Grosse, Bischof von Cäsarea in Cappadocien, welcher schroffen Widerspruch erhebt in seinem Commentar des Sechstagewerks [2]. Indem er die Schöpfung der Himmelsveste erläutert, gedenkt er auch der Behauptung, dass die sieben Planetensphären den Aether durchschneidend, einen wohllautenden und harmonischen Klang hervorbringen, der nur deshalb nicht gehört werde, weil wir von Anfang an daran gewöhnt die Empfindung dafür verloren haben, gleich denen, deren Gehör in Schmiedewerkstätten betäubt sei. Er begnügt sich aber dies für augenscheinlich sophistisch und unhaltbar zu erklären, mit dessen Widerlegung ein Mann sich nicht befassen könne, der mit der Zeit zu sparen wisse und die Einsicht seiner Zuhörer beachte. — Bei derselben Gelegenheit, der Erklärung des Sechstagewerks, und in Abhängigkeit von Basilius, aber anständiger bespricht Ambrosius [3] jene Behauptung: er führt dabei von Seiten ihrer Vertheidiger zwei Gründe an zur Erklärung, dass der Ton nicht gehört werde: nehmlich

[1] Auch Licentius in seinem Gedicht an den Augustinus v. 7. (Wernsdorf. Poet. lat. min. T. IV. p. 518.) giebt eine Andeutung der Sphärenmusik: es ist aber nicht sicher zu ersehen, wie weit sie ernstlich gemeint ist, da dasselbe auch sonst manche Anbequemungen enthält.

[2] Basil. In Hexaem. Hom. III. c. 3. Opp. T. I. p. 24. c. d.

[3] Ambros. In Hexaem. Lib. II. c. 2. §. 6. 7. Opp. T. I. p. 25.

ausser der Ursache der Betäubung, gleichwie bei den Anwohnern der Katarrhakten des Nils, auch den Zweck, dass nicht die Menschen, gefesselt durch die Süssigkeit der himmlischen Musik und von Verzückung hingerissen ihre eigenen Geschäfte verliessen und alles hier müssig bleibe. Und entgegnet in ersterer Beziehung: da wir den Donner hörten, so würde auch der Umschwung jener Himmelssphären, die bei stärkerer Bewegung auch lauter tönten, uns hörbar sein müssen. Bei einer andern Gelegenheit (s. oben S. 261.) nennt er den Plato als Träger dieser Lehre und wendet gegen den Origenes, der sie aufgenommen habe, ein, dass er auch sonst den Satzungen der Philosophen zu viel nachgebe.

2. Im Mittelalter.

1. Nichtsdestoweniger hat diese Lehre vom sechsten bis in's dreizehnte Jahrhundert vielfache Beistimmung gefunden, welche vornehmlich auf die spätern römischen Schriftsteller des 5. und 6. Jahrhunderts sich gründet.

Diese Gewährsmänner sind namentlich Macrobius [1]), Martianus Capella [2]) und Boethius. Der letztere unterscheidet eine dreifache Musik [3]): die mundana, humana und instrumentalis, von denen die erste — die Harmonie in der Welt — in der Zusammensetzung der Elemente und in dem Wechsel der Jahreszeiten, zunächst aber am Himmel sich zeige. Denn wie wäre es möglich, sagt er, dass die so geschwinde Himmelsmaschine in schweigendem und stillem Lauf sich bewege, wenn auch jener Ton an unser Ohr nicht kommt, was aus vielen Ursachen nicht anders sein kann. Er giebt dann später die nähere

[1]) Macrob. In somn. Scip. c. 2.
[2]) S. oben S. 253.
[3]) Boeth. De music. Lib. I. c. 2. p. 1373.

Nachweisung, nach Nicomachus, dass der tiefste Ton dem Saturn [1]) und so ferner die folgenden den nächsten Planeten, also dem Monde der höchste Ton eigen sei; wogegen Cicero die umgekehrte Ordnung annehme, so dass dem Monde der tiefste Ton zukomme [2]).

Hiernach ist dieser Gegenstand zunächst nach seinem *künstlerischen* Interesse von den kirchlichen Schriftstellern über Musik, sei es in der allgemeinen Encyclopädie oder in besondern Schriften aufgenommen. Cassiodorus [3]) deutet nur sehr allgemein an: es seien auch Himmel und Erde nicht ohne Musik, sofern nach dem Zeugniss des Pythagoras diese Welt durch dieselbe gegründet sei und regiert werde. Etwas bestimmter lautet die Aussage des Isidorus von Sevilla in seinem grossen encyclopädischen Werk [4]), welche Rhabanus Maurus wörtlich abgeschrieben hat [5]). Ein Zeitgenosse desselben Aurelianus Mönch im Kloster Moutier-Saint-Jean [6]), um 843, giebt jene dreifache Eintheilung der Musik, insbesondere die Beschreibung der musica mundana, wörtlich nach Boethius mit einigen Zusätzen, indem er sich namentlich für die Anerkennung der himmlischen Harmonie auf das Wort des Herrn an Hiob beruft: aut concentum coeli quis dormire facit [7]).

[1]) Ibid. c. 20. p. 1384. und weiter c. 27, welches von der Frage handelt: *qui nervi quibus syderibus comparentur*, p. 1391 sq.

[2]) Vergl. oben S. 247. Anm. 1.

[3]) Cassiodor. De art. liber. c. 5. Opp. ed. Garet. T. II. p. 586.

[4]) Isidor. Orig. Lib. III. c. 17. §. 1. Opp. T. III. p. 133. ed. Arev.: Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta: nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus et caelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur.

[5]) Rhaban. Maur. De univers. Lib. XVIII. c. 4. Opp. T. I. p. 230.

[6]) Reomense Monasterium in der Diöcese von Langres.

[7]) Aurelian. Reomens. Music. disc. c. 3. bei Gerbert. Script. eccles. de music. sacra potiss. T. I. p. 32. Ebenso c. 8. p. 40. col. 2.

Anders theilt Regino Abt von Prüm (bis 899 † 915), die Musik in die natürliche und in die künstliche (instrumentale), deren erstere die Bewegung des Himmels und die menschliche Stimme umfasst: dabei erörtert er ausführlicher die himmlische Musik. Er beschreibt sie aber ganz mit den Worten des Boethius [1]) und deutet dahin auch die Vertheilung und den Gesang der Musen auf den Himmelssphären, wovon Martianus Capella spricht [2]). — Hingegen mehr in *naturwissenschaftlichem* (kosmographischem) Interesse wird die himmlische Musik beschrieben in einer eigenen kleinen Schrift (de harmonia et caelesti musica) unter dem Namen des Isidorus von Sevilla [3]): da ist von der süssen Harmonie die Rede, mit welcher die Planetensphären sich bewegen und warum ihr Ton nicht an unser Ohr gelangt [4]); es werden die musikalischen Intervalle der Planeten (wie bei Plinius) angegeben und endlich bemerkt, dass entsprechend den neun Consonanzen zwischen der Erde und dem Firmament, welche man dem Menschen eingeboren fand, die Philosophen die neun Musen erdichtet hätten. Diese Erörterung (sammt der ganzen kleinen Schrift) ist wörtlich aufgenommen in das Werk de imagine mundi, welches ehemals dem Anselmus

[1]) Regin. Prum. De harm. instit. c. 5. bei Gerbert. l. c. p. 233—235. Die Schrift ist keineswegs verloren, wie Bähr angiebt, Gesch. der röm. Literat. im karol. Zeitalter S. 537.

[2]) Ibid. c. 17. p. 245. vergl. c. 5. p. 234.

[3]) Abgedr. zu Isidor. De nat. rerum c. 13. in d. Opp. ed. Arev. T. VII. p. 23—25; s. (über die vatic. Handschr., worin dieser Tractat sich findet) Ibid. T. II. p. 70. 332.

[4]) Hi septem orbes cum dulcisona harmonia volvuntur ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur. Qui sonus ideo ad nostras aures non pervenit, quia ultra aures fit et ejus magnitudo nostrum angustum auditum excedit: nullus enim sonus a nobis percipitur, nisi in hoc aëre efficiatur.

von Canterbury zugeschrieben ist [1]), jetzt unter den Werken des Honorius von Autun, zu Anfang des 12. Jahrhunderts, sich findet [2]). Und hieraus ist sie im 13. Jahrhundert in dem Spiegel der Natur des Vincentius von Beauvais excerpirt [3]), obwohl er für sich der Annahme entgegentritt. Aber noch von einem Zeitgenossen desselben, dem Omons in einem französischen Lehrgedicht vom J. 1245, ebenfalls unter dem Titel Image du monde, wird die Harmonie der Sphären behauptet [4]); er weiset sogar nach, in anmuthiger Dichtung, wiefern sie auch hörbar ist: die Kinder, sagt er, geniessen um ihrer Unschuld willen den Vorzug, diese himmlische Harmonie zu vernehmen, — so dass, wenn sie im Schlaf lächeln, dies in Folge des Vergnügens ist, welches dieselbe sie empfinden lässt.

Diese ganze Ueberlieferung scheint aber den zeichnenden Künsten gar keinen Anlass darzubieten: sofern Töne sich nicht malen [5]), noch sonst sichtbar machen lassen. Aber überirdische Wesen, welche singen und spielen, lassen sich vorstellen. Nun ist zwar der Mythus

[1]) Es findet sich in den ältern Ausgaben seiner Werke, ist aber in der Benedictinerausg. (von Gerberon) nicht mit aufgenommen. Unsere Stelle ist Lib. I. c. 23.

[2]) Honor. August. De imag. mundi Lib. I. c. 80. 81. (die Capiteleintheilung ist hier verschieden.) in der Max. Bibl. Patr. Lugd. T. XX. p. 975. col. 1.

[3]) Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. XV. c. 26. p. 1108. Auch die vorhin erwähnte Stelle aus Isidor. Orig. ist von demselben ausgezogen in dem Spec. Doctr. Lib. XVI. c. 10. p. 1510.

[4]) S. Notices et extraits des Mss. de la bibl. nation. T. V. p. 259.

[5]) Hierüber sind einige Bemerkungen gemacht in der Einleitung eines Vortrags über die Harmonie der Sphären, den ich (im Auszuge aus der gegenwärtigen Abhandlung) im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin 15. Oct. 1849 gehalten habe, abgedr. im Deutschen Kunstbl. 1850. Jun.

des Pan als Repräsentanten der Himmelsharmonie, der im klassischen Alterthum zur Darstellung gekommen ist, jener Ueberlieferung fremd geblieben. Es sind aber andere mythische Gestalten, welche der christlichen Kunst sich anbieten, — nicht allein wenn die Himmelskörper nach Anleitung ihrer Götternamen in menschlicher Gestalt gedacht, sondern auch abgesehn davon, wenn ihnen himmlische Begleiterinnen gegeben werden. Und eine Andeutung dessen hat auch die bisher verfolgte christliche Tradition festgehalten, in der von den *Musen* die Rede ist (bei Regino und Pseudo-Isidorus), welche, bis auf eine, die der Erde angehört, auf den Himmelssphären singend ihre Stelle einnehmen. Dazu kommt noch eine zwiefache Vorstellung, welche in dem letzten Zeitalter ausgesprochen ist.

Einestheils werden nach dem platonischen Mythus *Sirenen* als Träger der Musik den Himmelskörpern beigegeben. So finden wir es bei dem Alanus ab Insulis (im 12. Jahrh.) in seiner Encyclopädie, wo er den Weg der Prudentia durch die Himmelssphären beschreibt. Wie dieselbe diesem Raum sich nähert, hört sie eine neue Art des Gesanges, es ist die Himmelscither, welche erklingt: von Seiten des Mondes mit leiserem Gesang, am herrlichsten sind die Töne der Sonne, eine Donnerstimme geht vom Mars aus, ein süsser Nachtigallenton vom Jupiter [1]). Aber verschieden wird der Ursprung dieser Töne bezeichnet: theils ist es die Stimme einer Sirene, wie bei der Sonne, dem Mercur und Mars [2]), theils heisst

[1]) Alani Anticlaud. Lib. IV. c. 6—9. Opp. ed. de Visch p. 363—365.

[2]) Ibid. c. 6. p. 364:

Hunc cantum Syrena parit, quae Solis adhaeret
Motibus;

und weiter:

Voce pari similique modo cantuque propinquo
Mercurii Syrena canit;

die Sängerin eine Muse, wie bei der Venus und dem Jupiter [1]; daneben wird aber auch die poetische Personification ganz bei Seite gesetzt und der Ton natürlich von der Bewegung der Himmelskörper abgeleitet [2]. — Anderestheils sind es *Engel*, welche die Sphärenmusik mit Gesang begleiten, nach einer Andeutung bei Dante (im 14. Jahrh.), der sonst dieser Vorstellung nicht weiter Raum gegeben hat:

Bevor die Engel sangen, deren Sang
Nur Nachklang ist vom Lied' der ew'gen Sphären [3].

2. Doch schon im 13. Jahrhundert war ein Wendepunkt in dieser Lehre eingetreten durch den Einfluss aristotelischer Weltweisheit, wodurch fernere Beistimmung ihr entzogen wurde. Von diesem Ausgang soll hier in der Kürze noch Rechenschaft gegeben werden.

Vor allem haben die Häupter der Scholastik sich gegen sie erklärt. Albertus Magnus hat in naturwissen-

ferner c. 8. p. 365:

Altius exclamat reliquis Syrena tonantis
Martis.

[1]) S. die folg. Anmerk.

[2]) Alan. l. c. c. 6. p. 363. vom Monde. Ferner von der Venus, p. 364:

Sphaeraque Luciferi
Motu parturiens sonitum lascivit acuta
Voce, nec in cythara Veneris plebeja putatur
Musa.

Und vom Mars, Ibid. c. 8. p. 364:

(Martis) sphaera ruens torrentis more, tonando
Clamat.

Dagegen vom Jupiter Ibid. p. 365:

Qui motu generans sonitum non verberat auram
Cantibus, et dulcem philomelam reddit amoenans
Musa Jovis.

[3]) Dante Purgat. XXX, 92. Streckf.

schaftlichem Zusammenhang einen eigenen Abschnitt „über die Meinung, dass aus der Bewegung der Himmelskörper ein musikalischer Ton entstehe“ [1]): er verwirft sie aber nicht allein im Sinne des Aristoteles, sondern auch mit dessen Worten, da er die aristotelische Ausführung umschreibend und erweiternd wiedergiebt. Thomas von Aquino gedenkt bei Auslegung des Hiob [2]) der pythagoreischen Lehre, hält ihr aber die Auctorität des Aristoteles entgegen, welcher zeige, dass die Bewegung der Himmelskörper keinen Ton hervorbringe, — worauf er den Ausdruck des Hiob von der himmlischen Harmonie (concentus caeli) metaphorisch für die Uebereinstimmung der nie ruhenden Bewegungen des Himmels nimmt. Hiernach bleibt auch Aegidius von Zamora [3]) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh., nachdem er auf jene Stelle des Hiob für die musica mundana oder coelestis Bezug genommen und diese nach Boethius erläutert hat, bei der Erklärung des Philosophen (Aristoteles) stehen, dass kein Ton dort statt habe. Vincentius von Beauvais [4]) aber verwirft diese Träumerei, wie er sie nennt, nicht allein aus dem physischen Grunde (weil in dem reinsten Aether, worin die Sterne sich bewegen, kein Ton entstehen könne); sondern auch um den Schein jenes abgöttischen Sternendienstes von uns abzuwehren, als ob die Sterne nicht allein Leben, Empfindung und Bewegung hätten, sondern auch der Göttlichkeit theilhaftig wären. — Ausführlicher erörtert der Cardinal Peter d'Ailly in einer Schrift [5])

[1]) Albert. Magn. De caelo et mundo Lib. II. Tract. 3. c. 10. Opp. T. II. P. 2. p. 121. 122.

[2]) Thom. Aq. In Job. c. 38. sect. III. Opp. ed. Ven. T. I. p. 166.

[3]) Io. Aegid. Zamorens. Ars musica c. 4. bei Gerbert. Script. eccles. de musica sacr. potiss. T. II. p. 376. 377. col. 2. 378.

[4]) Vincent. Bellov. Spec. natur. Lib. XV. c. 32. p. 1112.

[5]) Petri de Alliac. De legib. et sectis contr. astron. c. 8. in Jo. Gerson. Opp. ed. Dupin. T. I. p. 794 sq.

vom J. 1416 den Gegenstand, indem er die Aussagen der alten Gewährsmänner der Lehre, des Plato und Cicero, des Macrobius und Boethius zusammenstellt, auch den Spruch aus Hiob anführt, worauf er entgegnet: Plato nehme eine vernunftmässige Bewegung des Himmels an ohne Ton, auch Aristoteles leugne, dass die Bewegung der Sphären einen Ton hervorbringe; demnach hätten die Philosophen nicht gemeint, dass die himmlische Musik mit dem Ohr vernommen, sondern mit dem Geiste verstanden werde. Hingegen Adam von Fulda in seinem Werk über die Musik [1]) vom J. 1490 stellt beide einander entgegen, indem er die Meinung von der Erfindung der Musik nach Analogie der himmlischen Harmonie, (wobei er des Plato gedenkt, dem zufolge auf jeder Sphäre eine Sirene stehen sollte) durch Berufung auf die Widerlegung des Aristoteles beseitigt.

3. In der neuern Zeit.

Um so weniger hat diese Lehre noch Glauben gefunden in der neuern Zeit, nach den Entdeckungen, wodurch die ganze Astronomie, zumal die Theorie der himmlischen Bewegungen, umgestaltet worden, — obwohl sie noch häufig Gegenstand der Erörterung geworden ist. Ich übergehe jedoch, nachdem wir die Zeugen aus dem Mittelalter gehört haben, die neuern katholischen Schriftsteller [2]), um noch unter den protestantischen Schrift-

[1]) Adami de Fulda Music. P. II. c. 7. bei Gerbert. l. c. T. III. p. 340. b.

[2]) Sixtus Senensis Bibl. sancta Lib. V. annot. 105. (zuerst 1566.) Colon. Agripp. 1626. p. 457. Bolducii Comment. in libr. Job. Par. 1637. T. II. p. 825. Riccioli Almag. nov. Lib. IX. sect. 5. (welche ganz de systemate mundi harmonico handelt) c. 2. 7—11. Bonon. 1651. T. I. P. 2. p. 501—504. 521—535. Bona Divin. Psalmod. c. 17. (zuerst 1663.) in dessen Opp. omnia. Antv. 1694. p. 534.

stellern die Repräsentanten der verschiedenen Standpunkte, aus denen sie aufzufassen und zu beurtheilen ist, hervorzuheben.

Zuerst Luther leitet die griechische Lehre auch aus biblischer Ueberlieferung ab [1]: Pythagoras, sagt er, rede von einer überaus lieblichen Harmonie des Himmels, gleich als ob er den Hiob gelesen hätte. Er erklärt sich aber darüber auf folgende Weise, indem er die Gleichgültigkeit gegen die täglichen Wunder der Schöpfung rügt [2]: „Gegen diese Werke alle sind wir taub worden und achten ihrer nicht mehr; wie Pythagoras wohl gesaget hat, dass die gleiche und ordentliche Bewegung der Sphären unter dem Firmament einen schönen und lieblichen Gesang von sich gebe: weil ihn aber die Leute täglich hören, werden sie dagegen taub: gleichwie die Leute, so da nahe am Wasser Nilo wohnen, des grossen Rauschens und Krachens des Wassers, weil sie es täglich hören, nichts achten, das doch andern, die es nicht gewohnt sind, unleidlich wäre. Diesen Spruch hat Pythagoras ohne Zweifel aus der Väter Lehre genommen, die nicht gewollt haben, dass die Bewegungen der himmlischen Sphären einen Laut oder Klang von sich geben: das aber haben sie gewollt, dass ihre Ordnung, Art und Eigenschaft sehr lieblich und ganz wunderbarlich sei; werde aber von uns Undankbaren und Unempfindlichen nicht geachtet noch gemerket.“

Mit grosser Liebe und Ausdauer hat Keppler den Untersuchungen über die Harmonie der Welt als einer Lebensaufgabe sich hingegeben, ja mit Andacht, um „die

[1]) Luther Anm. über den Evang. Matth. 15, 34. §. 82. Werke v. Walch Th. VII. S. 407.

[2]) Derselbe Auslegung der Genes. 2, 21. §. 150. W. Th. I. S. 226.

Herrlichkeit der Werke Gottes den Menschen zu verkündigen," — wie er in dem Gebet am Schluss seines so benannten Werks [1]) erklärt. Da er dabei auf seine Entdeckungen über die Gesetze unseres Planetensystems sich gründend, mit mathematischer Strenge zu Werke ging; so konnte freilich von jener Lehre der Alten nichts stehen bleiben, welche aus einer willkürlichen Speculation verbunden mit einer irrthümlichen Astronomie hervorgegangen war. Demgemäss verspottet Keppler den gemeinen Haufen der Philosophen, welcher mit dem Ciceronianischen Träumer (in dem Somnium Scipionis) die Ohren reckend sich hinstelle, um den süssen Ton, die Musik der Sterne, zu vernehmen, — auch mit den Pythagoreern bei Aristoteles den Grund angebe, warum der himmlische Ton auf Erden nicht gehört werde. Das seien pythagoreische Possen [2]); er erklärt ausdrücklich, dass keine *Töne* im Himmel vorkämen, auch die Bewegung nicht so stürmisch sei, dass durch Reibung mit der Himmelsluft Geräusch entstehe [3]). Dagegen durch das *Licht* werde die Harmonie der Planeten offenbart, die also nur in Zahlenverhältnisse, welche den musikalischen Consonanzen entsprechen, gesetzt wird. Diese Harmonie knüpft er aber nicht an die Distanzen der Planeten von der Erde, wie meist bei den Alten geschah, oder (dem copernicanischen System zufolge) von der Sonne, da er die letztern vielmehr nach einer früh von ihm durchgeführten Idee durch die fünf regelmässigen

[1]) Jo. Keppleri Harmonices mundi Libri V. Lincii Austr. 1619. fol. p. 243.

[2]) Ibid. Lib. IV. Praeamb. p. 106. Vergl. Lib. V. Prooem. p. 178., wo er jene „pythagoreische Träumerei" auch dem Ptolemäus Schuld giebt, den er in einem Anhang (p. 251.) ausdrücklich widerlegt.

[3]) Ibid. Lib. V. c. 4. p. 197.

Körper bestimmt [1]); sondern er bemisst sie theils nach dem Winkel, welchen die Gesichtslinien der Planeten von der Erde aus bilden (den sogenannten Aspecten) [2]), — das ist die Harmonie, wie sie auf Erden erscheint [3]); vornehmlich aber für den Standpunkt von dem Mittelpunkt des Weltsystems, der Sonne aus [4]), nach Maassgabe der täglichen Bewegung der Planeten in der Sonnennähe wie in der Sonnenferne [5]). In diesen Bewegungen weiset er die vollständige Tonleiter sowohl in dur wie in moll nach [6]): und findet darin nicht allein einen *melodischen* Gang, wie ihn die Musik der Alten kennt, sondern auch ein Vorbild des figurirten Gesanges, der *Harmonie*, welche von den Neuern nach diesem himmlischen Muster erfunden sei [7]). Das ist das kurze Ergebniss der Rechnungen Kepplers, durch die er von dem Gedanken geleitet ist, dass von dem weisesten Schöpfer die Welt in der vollkommensten Harmonie aufgebaut sein müsse, — freilich uneingedenk, dass diese Harmonie nicht gerade durch die Verhältnisszahlen der musikalischen Consonanzen ebensowenig als durch die der regelmässigen Körper nothwendig bedingt sei.

Also ist die alterthümliche Lehre von der Harmonie der Sphären von astronomischer wie von theologischer Seite verworfen. Aber eine Zuflucht erhält sie bei dem

[1]) Ibid. Lib. II. §. 25. p. 59. Lib. V. c. 3. p. 186 sq. mit der dazu gehörenden Zeichnung. Lib. V. c. 9. p. 215. 238.

[2]) Ibid. Lib. IV. c. 5. 6. p. 133 sqq. 150 sqq.

[3]) Ibid. Lib. IV. c. 4. p. 129.

[4]) Ibid. Lib. V. c. 3. p. 189.

[5]) Ibid. Lib. V. c. 4. p. 198 sqq.

[6]) Ibid. Lib. V. c. 5. p. 202 sqq.

[7]) Ibid. Lib. V. c. 7. p. 208. 212. Die Kepplersche Lehre von der Harmonie des Himmels wird ausführlicher örtert von Apelt, Joh. Kepplers Astronomische Weltansicht. Leipz. 1849. 4°. S. 76 ff. s. besonders S. 84 f. 90 ff. 110 ff.

Dichter, der die Ahndungen zu deuten weiss, womit der unsterbliche Zug der Gestirne, gleich dem Hauch, der über die Aeolsharfe geht, das menschliche Gemüth erfüllt. So hat Shakspeare ihrer sich angenommen nach einer Auffassung, die an Dante erinnert, im Kaufmann von Venedig [1]:

Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister:
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Aber die Engel hören sie, wie nehmlich im Prolog des Faust Goethe den Erzengel Raphael im Himmel das Lied anstimmen lässt:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang.

Auf diese Dichtung aber darf auch der zeichnende Künstler merken, den sie beim Entwurf überirdischer Scenen erinnern wird, mit welchen Bildern für Auge und Ohr der Himmelsraum erfüllt ist.

§. 49. Sterne,

insbesondere die Sternbilder des Thierkreises.

Mit der Geschichte der Namen und Figuren des Planetenhimmels geht die des Fixsternhimmels parallel, welche sowohl in kunstgeschichtlicher Hinsicht noch weiter sich ausbreitet, als auch nicht minder einen anziehenden Gegenstand theologischer Forschung bildet.

[1]) V. Aufz. 1 Scene. Shaksp. Werke von Schlegel u. Tieck Bd. VI. S. 230. Er erwähnt sie auch in „Was ihr wollt", III. Aufz. 1 Scene. Bd. V. S. 150.

Schon *die Hebräer*, wie andere Völker des Morgenlandes hatten ausgezeichneten Sterngruppen Gestalt und Namen gegeben. Das Alte Testament überliefert uns folgende Sternnamen: die Bahre (asch) für den grossen Bären, dessen drei Schwanzsterne als die Töchter der Bahre, d. h. Leidtragende, bezeichnet werden [1]), die Schlange (nachasch) für den Drachen [2]), das zusammengebundene Häuflein (kimah) für die Plejaden [3]), endlich der gefesselte Riese (kesil) vermuthlich für den Orion [4]), — und mit dem letztern Namen vielleicht die Spur eines Sternenmythus, wenn es nehmlich Nimrod sein soll, der als Rebell wider Gott, nach späterer morgenländischer Sage, dort angefesselt ist [5]). — Uebrigens widerstrebt es den Morgenländern, Menschenfiguren an ihrem Sternenhimmel zuzulassen; wogegen sie einen unwiderstehlichen Hang zeigen, jedes Gestirn und jeden Planeten zu personificiren, sobald es auf rednerische und dichterische Ausschmückung ankommt [6]).

Aber zu den christlichen Völkern sind die Sternbilder, sowohl Menschen- als Thierfiguren, übergegangen, welche *von den Griechen* erfunden sind und zwar zum grossen Theil der heidnischen Götterlehre ihren Ursprung verdanken.

[1]) Hiob 9, 9. 38, 32. s. Bochart Hieroz. ed. Rosenmüller T. II. p. 680. vergl. Ideler Unters. über den Ursprung und die Bedeutung der Sternnamen S. 21 f. 292. 419.

[2]) Hiob 26, 13.

[3]) Hiob 9, 9. 38, 31. Amos 5, 8.

[4]) Ebendas. und im Plural. Jes. 13, 10. Hingegen Ideler a. a. O. S. 264. will darunter den Canopus verstehen.

[5]) Vergl. Gesen. zu Jes. 13, 10. S. 458. Baur Das manich. Religionssystem S. 66.

[6]) Ideler a. a. O. S. 326. 328 ff. Der personificirte Saturn z. B. ist gewöhnlich ein alter Emir, der in einer wohlverschanzten Burg hauset.

I. Die Namen der Sternbilder.

1. Die früheste Aneignung der griechischen Sternnamen meinte man bei einer häretischen Parthei des zweiten Jahrhunderts, den Ophiten, zu finden; doch ohne zureichenden Grund [1]). Dagegen finden wir, dass die apologetischen Kirchenlehrer des 2. Jahrhunderts, wie sie die Astrologie bekämpfen, so auch der heidnischen Astrognosie entgegentreten [2]). Namentlich Tatianus, der die Götter der Heiden für Dämonen erklärt, die in den Planeten ihren Sitz hätten (s. oben S. 201.), hält auch die Sternbilder für deren Werk [3]): aus dem Himmel verstossen, hätten sie die Thiere der Erde, mit denen sie in Gesellschaft gelebt, zu himmlischer Ehre erhoben, damit sie

[1]) Die Ophiten nehmlich stellten nach Analogie der 7 Planetengeister, des Jaldabaoth und seiner 6 Söhne (s. oben S. 220 f.), aber im Gegensatz mit denselben, den Schlangendämon mit seinen 6 Söhnen auf, als die 7 Geister der untern Welt, welche den Menschen, das Geschöpf der erstern, befeinden; diese 7 Weltgeister aber waren in der Tafel der Ophiten sinnbildlich angegeben, der Schlangendämon, auch Michael genannt, durch einen Löwen, die übrigen durch einen Stier, Drachen, Adler, Bär, Hund und Esel (Orig. Contr. Cels. Lib. VI. c. 30. p. 654.). Nun sind alle diese Thiere als Sternbilder bekannt (auch das letzte, der Esel, hat einen Platz im Sternbild des Krebses, s. Arat. Phaenom. v. 898.). Daher der Schluss, dass diese 7 Dämonen Sterngeister sein sollen (Matter Hist. du gnostic. T. II. p. 237 sq.). — Es ist jedoch nicht glaublich, dass die Dämonen, welche in der untern Welt, der trüben Atmosphäre der Erde, hausen, ein Widerspiel der Planetengeister, eigentlich aus einer Region (dem Fixsternhimmel) abzuleiten sind, die über den Planeten erhaben ist.

[2]) Obwohl sie nicht gerade häufig berücksichtigt wird. Eine blosse Hindeutung auf die Krone der Ariadne enthält Justin M. Apol. I. c. 21; dieselbe erwähnt Tertullian. De cor. milit. c. 7.

[3]) Tatian. Orat. ad Graec. c. 14—17.

selbst im Himmel zu leben schienen und ihren thierischen Wandel auf Erden durch Anordnung von Sternbildern zu Ehren brächten. So werde dort der Hund der Erigone gezeigt und Chiron der Centaur und die Bärin der Kallisto. Ob denn, bevor dieselben sich hervorgethan hätten, der Himmel ohne Schmuck gewesen? Und gar das Haupthaar der Berenice! wo denn deren Sterne gewesen, bevor sie gestorben sei? Ferner wie es unter den Sternbildern sich reime, dass zwar ein schädliches Thier, der Drache, vom Hercules zertreten werde; aber der Adler, der den menschenschaffenden Prometheus angefressen habe, geehrt sei? Wenn man den ehebrecherischen Schwan (worin Jupiter sich verwandelt haben soll) sammt den Dioskuren dorthin versetzt habe, warum nicht auch die ehebrecherische Helena? Es wird auch der Widerspruch den Heiden vorgehalten, dass sie am Himmel den Stier verehren und sein Abbild auf Erden schlachten.

Anders ist es mit den Sternbildern, welche im Alten Testament erwähnt werden; das sind nach der Uebersetzung der LXX: die Plejaden, Arcturus und Orion; und nach der Vulgata ausserdem noch die Hyaden (in Hiob 9, 9.). Wenigstens meinte man in älterer Zeit, nach Anleitung von Ps. 147, 4: „er berechnet die Zahl der Sterne und alle benennt er mit Namen," dass diese von Gott ihre Namen, und zwar jene griechischen, hätten. Dies scheint Theophilus anzudeuten [1]). Bestimmter behauptet es der Verfasser des Commentars zum Jesaias unter dem Namen Basilius des Grossen [2]): Zahl und

[1]) Theophil. Ad Autol. Lib. I. c. 6. p. 341. — Dionys. Alex. De nat. fr. bei Euseb. Praep. ev. XIV, 25. p. 776. a. Galland. Bibl. Patr. T. III. p. 488. d. bedient sich der Namen Arcturus, Orion, Plejaden, ohne sie weiter zu erläutern.

[2]) Ps. Basil. Comment. in Jes. 13, 10. Opp. T. I. p. 582. a.

Namen der Gestirne, sagt er, seien Gott bekannt; aber nur wenige würden in der heil. Schrift namhaft gemacht: offenbar hätten die Heiden diese von den Hebräern erspäht, übrigens aber auf eigene Hand mit tausend Namen sowohl Fixsterne als Planeten benannt. Dagegen wird von Cyrillus von Alexandrien [1]) die Erwähnung des Orion und anderer heidnischer Sternbilder den griechischen Uebersetzern des Alten Testaments beigemessen, die damit aber nicht den Fabeln der Griechen gefolgt seien, vielmehr nur den herkömmlichen Namen uneigentlich gebraucht hätten. — In der lateinischen Kirche hatte übereinstimmend mit der erstern Ansicht Philastrius Bischof von Brixen [2]) um 380 sich erklärt, wobei er ebenfalls die Dichter und falschen Philosophen diese Namen aus der heil. Schrift entlehnen lässt. Diesem Irrthum begegnet wiederum Eucherius Bischof von Lyon um 440 schon durch Stellung der Frage [3]): „was es zu bedeuten habe, dass im Hiob nach dem Herkommen der Profanschriftsteller die Plejaden, Orion und Arcturus genannt würden?“ Worauf er antwortet: nicht dass bei den Hebräern diese Namen ihnen beigemessen würden, die vielmehr von heidnischer Erfindung seien; sie seien aber von dem Uebersetzer aufgenommen, damit die Bezeichnung der Gestirne desto deutlicher sei. Ebenso giebt Papst Gregor d. Grosse [4]) zu den Sternnamen im Hiob die Erklärung, dass sie eine profane Erfindung seien, von der heil. Schrift aber benutzt würden, nicht als ob diese die eitlen Fabeln des Hesiod, Aratus und Callimachus befolge, sondern um die

[1]) Cyrill. Alex. Comment. in Jes. 13, 10. Opp. T. II. p. 222. a.

[2]) Philastr. De haeres. c. 103. p. 198. ed. Fabr.

[3]) Eucher. De quaest. vet. Test. in d. Bibl. Patr. max. T. VI. p. 843. a. b.

[4]) Gregor. M. Moral. Lib. IX. §. 12. in Job. c. 9. v. 9. Opp. ed. Bened. T. I. p. 293 sq.

Gegenstände, welche sie bezeichnen wolle, durch eine gebräuchliche Benennung kenntlich zu machen: denn wenn sie für die Sterne uns ganz unbekannte Namen genommen hätte, würde man nicht verstehn was man höre. Ganz in demselben Sinn spricht Isidorus von Sevilla [1]) sich aus.

2. Am meisten Beachtung aber haben die *Sternbilder des Thierkreises* gefunden, in deren Auffassung ähnliche Gegensätze wiederkehren.

Schon im Alten Testament sind sie angedeutet als die Wohnungen oder Herbergen der Sonne [2]), welche von den abgöttischen Hebräern unter Manasse göttlich verehrt wurden [3]). Späterhin hat man die griechischen Namen der Thierkreisbilder in hebräischer Uebersetzung sich angeeignet, wie solches insbesondere den Pharisäern zum Vorwurf gemacht wird [4]).

Sie spielen dann eine Rolle in den häretischen Systemen des christlichen Alterthums, welche mit orientalischer Naturphilosophie versetzt sind. Nach Bardesanes wird die Welt ausser von den sieben Planetengeistern von der Zwölf beherrscht, das sind die 12 Genien, welche die Bilder des Thierkreises bewohnen [5]). Nach Priscillianus beschränkt sich die Wirksamkeit der 12 Zeichen des Thierkreises (indem die Seele zwölf andern Mächten, den sogenannten Patriarchen, unterworfen ist) auf den Leib des Menschen, der nach jenen zusammengesetzt sein soll: so wird jedem der 12 Thierkreiszeichen eines der Glieder des menschlichen Leibes zugetheilt, z. B. dem Widder

[1]) Isidor. De nat. rerum c. 26. Opp. ed. Arev. T. VII. p. 38.

[2]) 2 Kön. 23, 5. Ebenso wahrscheinlich Hiob 38, 32.

[3]) Gesen. Comment. über den Jes. Th. II. S. 329. vergl. Th. I. S. 457.

[4]) Epiphan. Haeres. XVI. c. 2. p. 35. a.

[5]) Gesen. a. a. O. Th. II. S. 331 f.

der Kopf, dem Stier der Nacken, den Zwillingen die Schultern, dem Krebs die Brust und so weiter bis auf die Füsse, welche den Fischen eigen sind [1], — ganz übereinstimmend mit einer anderweit überlieferten astrologischen Lehre des heidnischen Alterthums [2]. Die Manichäer aber erkannten in der Sonnenbahn den Weg der abgeschiedenen Seelen: als eine Maschine mit zwölf Eimern schöpft der Thierkreis die Seelen der Sterbenden herauf und entsendet sie, um gereinigt zu werden, in den Mond und dann in die Sonne, welche sie endlich in ihr Vaterland übersetzt, in das Reich des Lichts [3].

Unter den Kirchenlehrern ist zuvörderst Tatianus zu bemerken, der wie die Sternbilder überhaupt, so auch den ganzen Zodiakus für ein Werk der Dämonen erklärt, welche ihre Thiere dahin versetzt haben und selbst als Planeten zwischen ihnen hindurch wandelnd ihres Werkes sich erfreuen [4]. Es wird ferner zuweilen von Kirchenschriftstellern bei Bestreitung des astrologischen Wahnes der Thierkreisbilder gedacht [5], doch ohne weiter auf ihren Ursprung zu reflectiren, nur mit Rücksicht auf die Stellung der Planeten in denselben, wovon die Eigenschaften und das Geschick der darunter geborenen Menschen abhängig gedacht wurden. Für besonders Glück bringend galt das Zeichen des Steinbocks, weil Augustus darunter

[1] Augustin. Lib. de haeres. c. 70. Oros. Commonit. de errore Priscillian. in Augustini Opp. ed. Bened. T. VIII. p. 431. e. Vergl. Walch Hist. der Ketzer. Th. III. S. 443. 445. 463.

[2] S. Sext. Empir. Adv. Mathem. Lib. V. §. 21. 22. ed. Fabr. p. 341. und das. not. C. Vergl. Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 377. 381—383.

[3] Baur Das manich. Religionssystem S. 292. 295 ff. 306 f. 311 f.

[4] Tatian Orat. ad Graec. c. 14. Vergl. Daniel Tatianus S. 180.

[5] Z. B. von Bardesanes De fato fr. in Grabe Spicileg. T. I. p. 293. 296.

geboren war [1]). Eine Spur dieses Aberglaubens enthält aber auch ein christliches Denkmal des vierten Jahrhunderts, jene Grabschrift auf den Knaben Simplicius im capitolinischen Museum [2]), welche bei Angabe von Jahr (364 n. Chr.), Tag und Stunde der Geburt desselben auch bemerkt, dass sie in das Zeichen des Steinbocks treffe.

Auf das Mittelalter ist demnächst die *mythologische Erklärung* der Thierkreiszeichen nach heidnischer Ueberlieferung, wie sie durch Eratosthenes und Hyginus [3]) vertreten ist, übergegangen; doch geht ihr zur Seite die *natürliche Erklärung*, welche von dem Sonnenlauf so wie von Temperatur- und Ackerbauverhältnissen die Zeichen ableitet. Zum Theil die eine, zum Theil die andere Erklärung befolgt Isidorus von Sevilla [4]), und zwar die erstere bei folgenden Bildern: die Zwillinge sind Castor und Pollux, der Widder wird auf Jupiter Ammon, der Stier auf die Entführung der Europa, der Steinbock (als Ziege Amalthea) auf die Ernährung des Jupiter und der Löwe auf eine der Thaten des Hercules bezogen. Dieselbe Erklärung findet sich bei Beda [5]) und wiederholt in dem

[1]) Daher er auf Münzen desselben erscheint, s. Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 109. cf. p. 94. 120; desgleichen auf der Gemma Augustea in Wien, s. Fr. Passow Verm. Schriften S. 321. mit Abbild. auf Taf. II. Der Steinbock auf Münzen und geschnittenen Steinen überhaupt, s. Habel in d. Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde Bd. II. H. 3. S. 130—135. Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 143. Die Victoria auf dem Zeichen des Steinbocks enthält ein Sardonyx in der K. Gemmensamml. zu Berlin Kl. III. n. 1232. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 219.

[2]) S. oben Th. I. S. 159.

[3]) Eratosthen. Cataster. c. 7. 9—12. 14. 19. 21. 26—28. Hygin. Poet. astron. c. 20—30.

[4]) Isidor. Orig. Lib. III. c. 71. §. 22—32.

[5]) Beda De nat. rerum c. 17. Opp. ed. Col. T. II. p. 22. ed. Giles. Vol. VI. Lond. 1843. p. 106.

Computus eines ungenannten Verfassers vom J. 810 [1]). — Dagegen Helpericus Mönch von St. Gallen [2]) um 980 sieht von den „lächerlichen Fabeln der Dichter" ganz ab und hält sich durchgängig an jene physische Deutung der Thierkreiszeichen, mit Berufung auf ältere Philosophen, aus deren Schriften er geschöpft habe; nur über die allegorische Bedeutung der Zwillinge, sagt er, habe er wenig finden können. Auf diese Erklärung verweiset Wilhelm von Conchis [3]) in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. — Endlich werden von einem Zeitgenossen des letztern, dem Honorius von Autun [4]), für alle Zeichen des Thierkreises beide Erklärungen, die mythologische und die physische, neben einander gestellt. Ebenso verfährt Wilhelm Durandus [5]) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Von besonderem Interesse aber ist ein Kalendarium, welches auf den schon früher erwähnten Computus folgt, in einer stuttgarter Handschrift aus dem 12. Jahrhundert [6]); dasselbe giebt nehmlich für jedes Zeichen eine vierfache Erklärung unter der Aufschrift Fabula, Veritas, Ratio und Figura: der *Fabel*, d. h. der heidnisch-mythologischen Erklärung, wird die *Wahrheit* gegenübergestellt, das ist eine christliche Erklärung durch

[1]) Anonym. Lib. de computo c. 109. 142. in Murator. Anecd. ex Ambros. bibl. codd. T. III. p. 162. 194.

[2]) Helperic. Lib. de comput. eccles. c. 2. in Pez. Thes. Anecd. noviss. T. II. P. 2. p. 188—190.

[3]) De element. philos. unter dem Namen des Beda, in dessen Werken ed. Col. T. II. p. 213 sq.

[4]) Honor. Augustod. De imag. mundi Lib. I. c. 92—103. in der Max. Bibl. Patr. T. XX. p. 976. Aber ausschliesslich die physische Erklärung ist hieraus entlehnt von Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. XV. c. 35. p. 1113.

[5]) Durand. Rationar. div. offic. Lib. VIII. c. 3. §. 6—17.

[6]) Die zu Anfang das Chronic. Zwifaltense minus enthält (s. oben S. 226.); das Kalendarium steht von p. 18. b. an.

Beziehung auf alt- und neutestamentliche Ereignisse (wovon noch besonders die Rede sein wird); darauf folgt als *Grund* die physische Erklärung und zuletzt eine *figürliche* Deutung auf sittliche Zustände, meist Tugenden, aber auch Laster [1]).

II. Die Kunstvorstellung der Sternbilder.

1. Die Sternbilder des Thierkreises, welche auf antiken Denkmälern einzeln häufig [2]), nicht selten auch insgesammt als ganzer Thierkreis [3]) vorkommen, lassen sich in der altchristlichen Kunst nicht sicher nachweisen.

Zwar ist ein metallenes Armband, auf dessen äusserer Seite die zwölf Zeichen des Thierkreises eingegraben

[1]) Z. B. p. 45. b. Figura: *Gemini* inter sidera positi illos in ecclesia designant, qui gemina dilectione repleti observant quod dictum est: diliges dominum deum tuum ex toto corde tuo et proximum tuum sicut te ipsum.

[2]) Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 327.

[3]) Das Denkmal zu Igel enthält an der Nordseite im Giebelfeld den Sonnengott von vier Rossen gezogen und als Hauptbild im grossen Felde unter dem Fries den Thierkreis mit seinen zwölf Bildern. Derselbe findet sich auf dem Mithrasdenkmal von Heddernheim im Museum zu Wiesbaden, s. oben S. 120. Anm. 6. Von Münzen mit dem Thierkreis, in dessen Mitte Jupiter thront, und von Gemmen mit dem Thierkreis, in dessen Mitte Pan die Flöte spielt, s. oben S. 64 f. 255 f. Zwei Onyxe mit den zwölf Zeichen des Thierkreises, in deren Mitte die Sonne, bei Gori Mus. Florent. T. II. p. 141. Tab. LXXXVIII. fig. 1. 2. Eine antike Paste mit den zwölf Zeichen des Thierkreises, nach der Ordnung des römischen Jahres, in deren Mitte die Wölfin mit Romulus und Remus unter dem Feigenbaum, in der K. Gemmensamml. zu Berlin Kl. V. n. 83. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 320. — S. übrigens Kopp l. c. p. 327 sq. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 400. A. 5. S. 651. Lersch in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande H. IV. S. 165 f. 167.

sind [1], in einem christlichen Cömeterium gefunden; doch ist dies nicht beweisend für den christlichen Gebrauch, noch weniger den christlichen Ursprung desselben.

Mehrere Gemmenbilder der Art hat man der christlichen Secte der Priscillianisten beigemessen. Namentlich sind für Amulete derselben gehalten ein Achat bei de la Chausse [2], auf welchem der Sonnengott mit der Quadriga umgeben von den Zeichen des Thierkreises erscheint, sowie ein Onyx im Museum zu Florenz [3], dessen eine Seite dieselbe Vorstellung enthält, während auf der andern Seite die Mondgöttin mit einem Zweigespann umgeben von einer Schlange, die mit dem Kopf den Schwanz fasst, erscheint. Desgleichen hat man eine Gemme mit der Vorstellung eines Kriegers, der inmitten jener Zeichen stehend in deren Schutz sich zu begeben scheint [4], auf priscillianischen Ursprung zurückgeführt [5]. Da jedoch die Lehre dieser Secte von dem Einfluss der Thierkreiszeichen ihr nicht eigenthümlich, sondern eine heidnisch-astrologische Ueberlieferung ist (s. vorhin S. 282.), auch diese Steine keine Spur des christlichen Bekenntnisses an sich tragen; so ist jene Vermuthung ebenso wenig begründet.

Eine wiener Gemme [6] aber, welche in Gestalt einer

[1] Abgebild. bei Boldetti Osservaz. p. 500. n. 15. vergl. p. 501. col. 2.

[2] Causeus Mus. Roman. T. I. Sect. I. Tab. 37. s. p. 25. Ebenso eine Gemme, welche das Sonnengesicht umgeben von Planetengöttern zeigt, Ibid. p. 26. Tab. 38.

[3] Gori Mus. Florent. T. II. Tab. LXXXVIII. fig. 1. s. p. 141.

[4] Abgebild. bei Macarii Abraxas Tab. XX. fig. 81. in Miscell. Chiflet. Vol. VI. Antv. 1657. 4⁰. Matter Hist. du gnostic. Planch. VIII. fig. 8. s. Explic. p. 93.

[5] Jo. Chiflet Comment. in Macar. Abrax. l. c. p. 125. Matter l. c. Expl. des planch. p. 88. vergl. p. 91.

[6] Wovon ein Abguss in der K. Gemmensamml. zu Berlin.

Schaale am Rande die zwölf Zeichen des Thierkreises und in der Mitte allerdings eine biblische Vorstellung, den siebenarmigen Leuchter [1]) zeigt, dazu eine hebräische Inschrift enthält, ist der letztern zufolge eine moderne Arbeit aus der Zeit und zu Ehren Kaiser Rudolphs II. (1576—1612).

2. Seit dem neunten Jahrhundert aber ist der Thierkreis häufig in Malereien und Sculpturen dargestellt, sowohl lediglich als astronomisches oder Kalender-Bild, als auch im Zusammenhang christlicher Gedanken.

Der Mitte des neunten Jahrhunderts gehört ein schon früher (S. 141 f.) erwähntes Miniaturbild an in einer pariser Handschrift, der lateinischen Bibel Karls des Kahlen. Es bildet zu Anfang der Vorrede des Hieronymus in grossen Dimensionen den Buchstaben D, dessen Rand von den zehn übrigen Sternbildern des Thierkreises besetzt ist, mit Ausnahme der Jungfrau und der Fische. Diese nehmen den innern Raum des Buchstabens ein: und zwar ist die Jungfrau vorgestellt in der Gestalt der Mondgöttin; zwischen den Fischen aber erscheint der Sonnengott. Ohne Zweifel ist der Sinn dieser Composition, dass die Sonne in den Fischen und der Mond in der Jungfrau gestanden hat, — zu einer Zeit, die gerade hier bezeichnet werden sollte, vielleicht als der Abschreiber an dieses Werk gegangen ist, falls nicht ein Zeitpunkt im Leben Karls des Kahlen bezeichnet werden soll.

Ferner enthält ein bamberger Evangeliarium aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, jetzt in München [2]), worin wie gewöhnlich die Canones den Anfang machen, auf den sechs letzten Blättern derselben (Bl. 14—19) je zwei Zeichen des Thierkreises nach der Ordnung der Monate.

[1]) S. oben S. 260. Anm. 2.
[2]) Cim. 59. s. oben S. 171.

Ganz gewöhnlich erscheinen dann in den Kalendarien des Mittelalters bis in die neuere Zeit diese Thierkreisbilder, jedes dem Monat beigesetzt, in welchem die Sonne in dasselbe eintritt. Ein solches Kalendarium auch noch aus dem 11. Jahrhundert findet sich vor einem Psalterium zu Florenz [1]) — desgleichen aus dem 12. Jahrhundert (vom J. 1149) zu St. Gallen [2]); — aus dem 13. Jahrhundert zu Anfang zweier Psalterien in der K. Bibliothek zu Paris [3]) und vor einem Psalterium aus Corbie in der Stadtbibliothek zu Amiens [4]), so wie vor einem Psalterium in der Stadtbibliothek zu Leipzig [5]) und zu Anfang eines Breviarium aus Zweifalten in der K. Bibliothek zu Stuttgart [6]); — ferner in zwei Gebetbüchern des Herzogs Johann von Berry aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Paris [7]), in einem Missale aus den ersten Zeiten des 15. Jahrhunderts in der St. Jacobsbibliothek zu Brünn [8]), in einem Breviarium zu Florenz [9]) und einem Gebetbuch französi-

[1]) Bibl. Laurent. Plut. XVII. Cod. 3. s. Bandini Catal. codic. lat. bibl. Laurent. T. I. p. 324.

[2]) Bar. de Zach in s. Corresp. astron. a. 1824. p. 502.

[3]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 285. 286.

[4]) No. 124. nach Garnier Catal. des manuscr. de la bibl. comm. de la ville d'Amiens p. 96 sq. Von diesen Bildern sind die Jungfrau und die Zwillinge abgeb. bei Rigollot in d. Mém. de la soc. des antiq. de Picardie T. III. p. 378. 383. not 2. Pl. XIX. n. 52. 53.

[5]) Cod. CLXXXIX. Bl. 13—18.

[6]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 191.

[7]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 337. 338.

[8]) v. Wolfskron in d. Quellen und Forschungen zur vaterländ. Gesch., Literatur u. Kunst S. 145. Vergl. oben S. 189.

[9]) Bibl. Laurent. Plut. XVII. cod. 28. s. Bandini l. c. p. 351., wo dies Kalendarium bezeichnet wird als mirificis signorum Zodiaci picturis decoratum.

schen Ursprungs im Kloster Götweih [1]), die beide demselben Jahrhundert angehören, so wie vom Ende desselben in dem Gebetbuch der Anna von Bretagne gleichfalls in der K. Bibliothek zu Paris [2]). — Daran schliessen sich die älteren gedruckten Kalender mit den colorirten Holzschnittbildern der Thierkreiszeichen, — namentlich die von Augsburg 1481, 1483, 1495, Erfurt 1505, Zürich 1508, Strassburg 1518, Basel 1521 [3]).

Man sieht auch häufig in den Kalendern die Thierkreiszeichen einer menschlichen Figur beigesetzt, nach jener astrologischen Lehre, dass die Glieder des Menschen unter dem Einfluss derselben stehen (s. oben S. 281 f.). So enthält der Computus des Petrus de Dacia († um 1288) in einer Handschrift der K. Bibliothek zu Kopenhagen [4]) aus dem 15. Jahrhundert die Figur eines Menschen, welche mit den Thierkreiszeichen nach der vorhin angegebenen Vertheilung der Glieder (so dass auf dem Kopf der Widder, unter den Füssen die Fische erscheinen) besetzt ist. In colorirtem Holzschnitt findet sich dieselbe Figur in älteren gedruckten Kalendern, wie denen von Augsburg 1481, 1483, 1495 [5]), dem von Erfurt 1505 [6]) und Zürich 1508 [7]). Daraus ist dann der gewöhnliche Aderlassmann abgeleitet mit den ringsumherstehenden Thierkreiszeichen, von welchen Linien auf alle Theile

[1]) E. 30. s. v. Hormayr Taschenbuch für die vaterländ. Gesch. 1848. S. 329.

[2]) Waagen a. a. O. S. 379.

[3]) Welche oben S. 237. näher nachgewiesen sind.

[4]) Thottsche Samml. No. 240. in fol. s. Abrahams Descript. des manuscr. franç. du moyen âge de la bibl. roy. de Copenhague p. 55 sq. mit Abbild. auf Pl. II.

[5]) Bl. D. IIII. vers. Die beiden erstern Drucke sind ohne Signaturen.

[6]) Bl. D. III. vers.

[7]) Bl. D. II. vers.

des Leibes ausgehen, anzuzeigen, an welchem derselben unter jedem Zeichen am besten Ader zu lassen ist. Eine solche Figur enthalten unter den ältesten xylographischen Drucken der Kalender des Johannes de Gamundia (vom J. 1439), herausgegeben im J. 1468 [1]) und der Kalender des Regiomontanus [2]), sowie die mit beweglichen Lettern gedruckten Kalender späterer Zeit, z. B. der von Strassburg 1518 [3]) und von Basel 1521 [4]). Sie erscheint auch in einem feinen Miniaturbilde, welches auf blauem Grunde mit goldenen Arabesken den Aderlassmann, umher die Zeichen des Thierkreises in rothen Medaillons enthält, in einem Kalender des Glockendon von 1526, einer Zierde der K. Bibliothek zu Berlin [5]).

Endlich sind zu astronomischen Texten alterthümliche Malereien nicht nur der Thierkreisbilder, sondern auch der andern Sternbilder vorhanden in Handschriften des Aratus und Hyginus seit dem 9. Jahrhundert, deren weiterhin noch gedacht werden soll.

3. Die Vorstellungen aber, in denen die Bilder des Thierkreises einem christlichen Gedanken sich unterordnen, sind von dreifacher Art. Es sind erstens Sculpturen, die sich seit dem 10. Jahrhundert nachweisen lassen, sowohl im Innern der Kirchen, als an deren Portalen. So sieht man ihn an Kapitälen der Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts [6]), ferner mit den Beschäftigungen der Monate

[1]) Ein Abdruck im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, s. Sotzmann im Serapeum, 1842. S. 182 f. 197. mit Facsimile.

[2]) Vergl. Bechstein Deutsches Museum für Gesch., Literatur, Kunst u. Alterthumsforschung Bd. I. S. 257 f.

[3]) Titelblatt.

[4]) Bl. C. IV. vers. und I. III. rect.

[5]) Ms. germ. in 8°. n. 9. Bl. 13. b.

[6]) Lenoir Monum. de la France 1840. fol. p. 19. a.

am Portal von St. Denis [1]), von Notre Dame zu Paris [2]), der Kathedrale zu Amiens [3]) und von St. Jean zu Bazas [4]) aus dem 13. Jahrhundert. Hier kann der Thierkreis eine doppelte, räumliche und zeitliche Bedeutung haben, entweder als ein Bild des Himmels und der ganzen Welt oder als ein Bild des Jahres und seiner zwölf Monate, — das letztere zumal, wenn die Beschäftigungen, namentlich Ackerbauarbeiten jedes Monats beigefügt sind. In diesem Sinn, als ein Kalenderbild, könnte er daselbst rein um seiner selbst willen eine Stelle gefunden haben, da der Kalender mit kirchlichen Interessen eng verbunden, geradezu ein Bestandtheil des Kirchenjahres ist. Doch wird man auf einen andern Zweck jener Vorstellung geleitet, wenn man auf die Gegenstände hinblickt, welche an den Portalen der Kirchen in der Regel von dem Thierkreis eingeschlossen sind, die Scenen der Menschwerdung oder der Verherrlichung Christi und der Maria. Da ist der Thierkreis nebst den ländlichen Beschäftigungen entweder ein Bild des Himmels und der Erde, anzuzeigen, wie beide bei diesen Ereignissen betheiligt sind und er umgiebt sie wie eine Glorie; — oder wahrscheinlicher als Jahresbild zeigt er den Wechsel irdischer Dinge an, im Gegensatz gegen jene Ereignisse, welche darüber erhaben, obwohl in denselben eingegangen, ihre ewige Bedeutung behaupten.

Die andere Darstellung des Thierkreises enthalten

[1]) Abgebild. bei Lenoir l. c. Pl. XX. p. 26. Er ist jedoch nicht vollständig (es sind Löwe und Scorpion weggelassen) und es stehen die Zeichen ausser der Ordnung.

[2]) Abgeb. ebendas. Pl. XXVII. vergl. oben S. 104.

[3]) Davon sind die Zwillinge und die Jungfrau abgeb. bei Rigollot an dem (S. 288. Anm. 4.) angef. O. p. 376—378. Pl. XIX. n. 50. 51.

[4]) Desmoulins in de Caumont Bullet. monum. T. XII. p. 680. 685—688.

zwei elfenbeinerne Reliquienkasten aus dem 12. Jahrhundert: der eine in der Sammlung des Herrn von Reider zu Bamberg [1]), der andere im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg [2]). Ihre Seitenflächen nehmlich sind durch Bogenstellungen in zwölf Nischen (je vier an den Langseiten, je zwei an den schmalen Seiten) abgetheilt, in denen die Gestalten der Apostel stehen: und über denselben in den Lünetten der Bogenstellung sind die Thierkreiszeichen angebracht. Diese Zusammenstellung erinnert erstens an ein antikes Monument, die Ara Borghese im Louvre [3]), auf welcher die zwölf Zeichen des Thierkreises, sowie die zwölf Monate und ihnen entsprechend die zwölf Götter vorgestellt sind: — wie also ursprünglich durch das System der Jahreseintheilung das System der 12 Götter bestimmt sein mag [4]), so werden hier die 12 Götter als Beherrscher des Jahreskreises gezeigt, jeder Monat unter dem Einfluss eines Gottes. Erinnert man sich ferner aus dem christlichen Alterthum, dass die Apostel, wie sie Christo, der Sonne der Geisterwelt angehören, mit den zwölf Monaten

1) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. I. S. 115 f. Doch fehlt daran die eine schmale Seite: das ist eben die Elfenbeinplatte mit zwei Aposteln nebst der Waage und dem Scorpion, welche in der K. Kunstkammer zu Berlin aufbewahrt wird, s. Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer zu Berlin S. 11. n. 9. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 3.

2) No. 7. Ranke u. Kugler Beschreib. der Schlosskirche zu Quedlinburg S. 139—142.

3) Abgebild. bei Bouillon Musée des antiq. T. I. als Vignette.

4) Das heisst bei Bildung desselben in Aegypten, ohne dass bei Durchführung des Systems in Griechenland dieser Gedanke ferner maassgebend gewesen wäre. Vgl. Preller u. Walz in d. Verhandl. der Philologen-Versamml. zu Jena vom J. 1846. S. 51. 55.

des Sonnenjahres verglichen werden [1]; so scheint auch der Sinn jener Composition auf den Reliquienkasten zu sein, dass jedem Monat ein Apostel vorsteht. Wenigstens zugetheilt ist jedem Monat ein Apostel auch in dem Kalender (worin übrigens die Thierkreiszeichen ausgelassen sind) des berühmten Psalterium aus dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts in der K. Privatbibliothek zu Stuttgart. Und wenn in der früher (S. 228.) erwähnten Welttafel, welche einem Gedicht des Frauenlob in der weimarer Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beigefügt ist, am Rande wie die 12 Zeichen des Thierkreises, so in der vorangehenden Sphäre der Fixsterne gerade 24 Sterne angegeben sind; so scheinen diese Zahlen auf die 12 Apostel und die 24 Aeltesten hinzudeuten [2].

Endlich ist der Thierkreis auch zuweilen bei Darstellung der Weltschöpfung aufgenommen, namentlich in dem Gemälde des Pietro di Puccio (dem mappamondo) im Campo santo zu Pisa um 1391, so wie die Thierkreiszeichen in den Kartonen Raphaels, welche in der Kirche S. Maria del popolo in Mosaik ausgeführt sind [3]. Eine solche Beziehung hat auch die blosse Darstellung des Thierkreises innerhalb eines Ringes von Wenzel Jamnitzer († 1586)

[1] Clement. Hom. II. c. 23. vergl. Baur das manich. Religionssystem S. 298 f. — So werden auch nach der Lehre der Valentinianer die 12 Apostel, welche das Evangelium der Wiedergeburt verkündigen, mit den 12 Thierkreisbildern, welche der irdischen Geburt vorstehn, zusammengestellt, s. Excerpt. Theodot. c. 25. p. 975. ed. Potter. vergl. Neander Entw. der gnost. Syst. S. 139.

[2] Doch ist zu bemerken, dass diese Bestimmung von 24 Fixsternen ausser den 12 Thierkreisbildern schon bei den Chaldäern sich findet, Diodor. Bibl. hist. Lib. II. c. 31.

[3] S. oben S. 107. 243.

in der K. Kunstkammer zu Berlin [1]): dieser Ring nehmlich umfasst zwei um eine Axe bewegliche Reifen, von denen der äussere die Bilder des Thierkreises selbst, der andere die Zeichen für diese Bilder, beide auf dem äusseren Rande eingegraben enthält; wenn man aber den die beiden Reifen umschliessenden Ring in seine Hälften auseinander legt, so wird die Inschrift sichtbar [2]): *er spricht, so geschieht's; er gebeut, so steht es da* (Ps. 33, 9.).

Aber ohne Verknüpfung mit einem christlichen Gedanken, nur als Ornament zwischen biblischen Scenen vertheilt, sind die Bilder des Thierkreises in Hautrelief von Elfenbein vorgestellt auf einem silbernen, stark vergoldeten Becken, einer augsburger Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, in der K. Kunstkammer zu Berlin [3]): dasselbe enthält ebenfalls in Elfenbeinrelief in der Mitte das Wunder der ehernen Schlange und umher am Rande sechs Darstellungen aus der Geschichte des Moses, — zwischen denen die Zeichen des Thierkreises in ihrer natürlichen Folge, je zwei zusammen, sämmtlich bis auf die Zwillinge und den Schützen mit einem Genius, erscheinen.

Uebrigens ist in den eben genannten Raphaelischen Kartonen nicht der Thierkreis als Ganzes zur Darstellung gekommen; sondern nur die einzelnen Zeichen in der Art, dass jedem Planeten seine Häuser beigegeben sind, — eine Vorstellung, die seit dem 15. Jahrhundert ganz gewöhnlich ist.

4. Die Lehre von den Häusern der Planeten ist chaldäischen Ursprungs: sie ist von den ägyptischen Astro-

1) I. F. 124, aus der Naglerschen Sammlung. (von Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 56.

2) Im lateinischen Text: *dixit et facta sunt; mandavit et creata sunt.*

3) I. A. c. 3. s. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 7. Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer zu Berlin S. 215 f.

logen aufgenommen und hat von da weitere Verbreitung erhalten. Man theilte die beiden nördlichsten, unserm Scheitel am nächsten kommenden Zeichen, in welchen daher die Sonne die grösste Wärme hervorbringt, das sind Krebs und Löwe, den beiden vornehmsten Planeten, der Sonne und dem Monde, als Behausungen zu: und zwar den Löwen als männliches Zeichen der Sonne, den Krebs als weibliches Zeichen dem Monde; die fünf übrigen Planeten haben jeder zwei Zeichen erhalten, ein Haus für den Tag und eines für die Nacht, — nehmlich eines in dem Halbkreis der Sonne vom Löwen bis zum Steinbock, das andere in dem Halbkreis des Mondes vom Krebs bis zum Wassermann. So sind dem Mercur Zwillinge und Jungfrau eigen; der Venus Stier und Waage; dem Mars Widder und Scorpion; dem Jupiter Schütz und Fische, und dem Saturn Steinbock und Wassermann [1]. Diese Bestimmungen nun sind mit der astrologischen Theorie überhaupt auch auf das Mittelalter übergegangen [2]. Demgemäss finden sich auf einem mittelalterlichen Thongefäss aus Raeren bei Aachen, welches die planetarischen Gottheiten mit lateinischer Ueberschrift ihrer Namen und der deutschen Inschrift: „dit sint de VII Blaneten“ zeigt, mit den meisten derselben die Thierkreiszeichen, ihre Häuser, verbunden [3]. Desgleichen sind sie in der Regel darge-

[1]) Sext. Empir. Adv. math. Lib. V. §. 34. p. 343. ed. Fabr. Serv. ad. Virg. Georg. I, 33. Ausführlicher Ptolem. Tetrabibl. (De judic.) Lib. I. Opp. Bas. 1541. in fol. p. 439. Procl. Paraphras. in Ptolem. tetrabibl. Lib. I. c. 20. Vergl. Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 357.

[2]) Von den Häusern der Planeten handelt z. B. Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. XV. c. 37. 40. p. 1114. e. 1116. e. Roger Baco Op. majus p. 161. 163.

[3]) Lersch in d. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. VIII. S. 149—151.

stellt in den Planetenfolgen, welche aus der Zeit vom 14. Jahrhundert an früher nachgewiesen sind, sowie sie auch in der dieselben begleitenden Beschreibung angezeigt werden. Namentlich ist beides der Fall in der Planetenfolge einer lateinischen Handschrift in der K. Bibliothek zu Berlin aus dem 14. oder 15. Jahrhundert [1]). Es sind demnächst die Planeten (jedoch ohne die Sonne) mit ihren Häusern in Fresco gemalt zu sehen in der Chorkapelle bei den Eremitanern in Padua [2]). Ferner die Planetenfolge in Kupferstich nach Zeichnungen des Sandro Botticelli [3]), und in Holzschnitt nach Originalen der van Eyckschen Schule (s. oben S. 233 f.) enthält zu jedem Planeten seine Häuser, — sowie auch die italienische Beschreibung bei der erstern und die deutsche bei der andern, obwohl sie sonst von einander abweichen, diese Thierkreiszeichen nennt. Hiernach sind auch in den mehrerwähnten [4]) gedruckten Kalendern den colorirten Holzschnittbildern der Planeten deren Häuser beigegeben.

5. Mit den Thierkreiszeichen sind zuweilen auch *andere Sternbilder* in mittelalterlichen Denkmälern zur Darstellung gekommen, wie auf dem Mantel Kaiser Heinrich's II. (s. oben S. 69.), — jedoch meist nur aus Veranlassung eines astronomischen Stoffes, namentlich in Handschriften des Aratus und Hyginus. Und zwar nach antiken Vorbildern, die uns also auf diesem Wege erhalten sind. Solche Handschriften des Aratus sind aus dem

[1]) Nur dass die Bilder der Thierkreiszeichen wie der Planeten selbst nicht zur Ausführung gekommen sind, s. oben S. 233.

[2]) E. Förster im Kunstblatt 1838. S. 66.

[3]) Desgleichen die von Hans Sebald Beham, welche oben S. 241. nachgewiesen ist.

[4]) S. oben S. 237. 289.

9. Jahrhundert im brittischen Museum [1]), aus dem zehnten in Bern [2]), aus dem 11. Jahrhundert in Leyden (falls dieselbe nicht älter ist) [3]), nach welcher Grotius für seine Ausgabe des Aratus die Sternbilder hat stechen lassen, und in Boulogne [4]): die Bilder der letztern Handschrift sind obwohl unbeholfener in der Zeichnung, als die der vorhergehenden, übrigens denselben ganz gleich, so dass sie aus demselben Original zu stammen scheinen. — Eben so in Anlage und Charakter der Zeichnung ganz übereinstimmend mit den Malereien der leydener Handschrift des Aratus, obwohl wenig kunstfertig, sind die Sternbilder in einer leydener Handschrift des Hyginus aus dem 10. Jahrhundert [5]). Einige Sternbilder, sehr schlechte Federzeichnungen, finden sich auch in einer leydener Handschrift aus dem 15. Jahrhundert [6]); doch sind sie nur zum Theil der alten Vorstellung nachgebildet, während die übrigen der Phantasie des Abschreibers ihren Ursprung verdanken mögen.

[1]) S. oben S. 224.

[2]) Cod. membr. n. 88. in fol. s. Sinner Cat. codd. mss. bibl. Bernensis T. I. p. 278 sq.

[3]) Cod. Vossian. n. 79. (ehemals Susianus) in 4°. s. oben S. 225. Anm. 1.

[4]) Cod. membr. n. 81. in fol. s. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 404.

[5]) Cod. Vossian. n. 15. in 4°. s. Bethmann a. a. O. S. 576. Nach einer gefälligen Mittheilung des Herrn Prof. Geel enthält diese Handschrift in Federzeichnungen folgende Bilder: Ursus major, Ursus minor, Ursi cum Dracone, Arctophylax, Corona, Engonasin, Lyra, Olor, Cepheus, Cassiepeia, Andromeda, Perseus, Heniochus, Ophiuchus, Aquila, Delphin, Equus, Deltoton; sodann die Sternbilder des Thierkreises, endlich Pistrix, Eridanus, Lepus, Orion, Canis, Procyon, Argo, Centaurus, Ara, Hydra, Piscis notius.

[6]) Cod. Vossian. n. 18. in 8°: Manilius cum Hygino, ebenfalls nach einer Mittheilung des Herrn Prof. Geel.

Aber auch selbständig sind die Sternbilder dargestellt von grossen Meistern der neuern Zeit. Namentlich von Albrecht Dürer in drei Zeichnungen zu Holzschnitten [1]: zwei der darnach ausgeführten Formstöcke (die nördliche Sphäre nebst den Thierkreisbildern und die südliche enthaltend) besitzt die K. Kunstkammer zu Berlin [2]. Ebendaselbst befindet sich ein nürnberger Prachtgeräth, verfertigt von J. Silber im J. 1589, — eine silberne, vergoldete Schaale, deren Darstellungen die Verherrlichung des heil. röm. Reichs zum Zweck haben: der Deckel aber ist, als eine Himmelskugel, mit den flach getriebenen Figuren der Sternbilder versehen, worüber auf einer Kugel, getragen durch zwei freie Bögen, der Erlöser als Weltenrichter thront [3].

III. Christliche Sternbilder.

Um die *Zulassung* der heidnischen Sternbilder bei den christlichen Völkern, welche bisher in Erwägung gekommen ist, nach ihrem Umfang und Gewicht genauer zu würdigen, werden wir die Bestrebungen unter denselben nicht ausser Acht lassen dürfen, dieser Sternbilder sich zu *erwehren*.

Es hat nicht an mehrfachen Versuchen gefehlt, die heidnischen Sternbilder zu beseitigen und an ihre Stelle christliche zu setzen sowohl im Mittelalter, als in der neuern Zeit. Es geschah frühzeitig und am häufigsten, dass man mit Beibehaltung der Figuren nur die Bedeutung änderte; zuweilen sind aber auch die Figuren selbst umgewandelt worden.

[1]) Bartsch Peintre grav. T. VII. p. 161. Heller Leben u. Werke Albr. Dürers Bd. II. S. 721—723.

[2]) Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer zu Berlin S. 117.

[3]) (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 56. Kugler a. a. O. S. 165.

1. Zu jener christlichen Umdeutung haben zunächst die Sternbilder Veranlassung gegeben, welche in der heil. Schrift erwähnt werden. Als man nehmlich dahin gelangt war, den heidnischen Ursprung ihrer Benennung zuzugeben (s. oben S. 280.); so ging man mit Beibehaltung derselben zu einer allegorischen Deutung im christlichen Sinn über. Darnach sollen Arcturus (das sind vielmehr die sieben Sterne des grossen Bären) die Kirche selbst, Orion die Märtyrer und die Hyaden die Lehrer der Kirche bedeuten. Diese Erklärung wird schon in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts von Eucherius aufgestellt [1], dann ausführlicher von Gregor dem Grossen entwickelt [2], wonach sie von Isidorus aufgenommen ist [3]) und ferner anerkannt bleibt [4], — wie denn dergleichen Allegorieen überhaupt dem Geiste der mittelalterlichen Exegese entsprechen.

Daran schliesst sich für die Thierkreisbilder der Versuch, ihren heidnischen Namen einen christlichen Sinn unterzulegen, indem man sie auf Geschichten des Alten oder Neuen Testaments bezog. Diese Erklärung soll von Beda herstammen [5]; sie lässt sich demnächst in mehreren Kalendarien nachweisen. Zuerst in einer Handschrift zu St. Gallen [6], aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, welche jenen Bildern nur eine typische Deutung (wodurch also ihre selbständige Bedeutung nicht aufgehoben wird) auf biblische Ereignisse giebt, und zwar mit der Maassgabe,

1) Eucher. Formul. spirit. c. 3. in Max. Bibl. Patr. T. VI. p. 829. d.

2) Gregor. M. Moral. in Job. Lib. IX. §. 13—16. Opp. T. I. p. 294—296.

3) Isidor. De nat. rerum c. 26. Opp. T. VII. p. 39. 40.

4) Bei Rhaban. Maur. De univers. Lib. IX. c. 13. 14. Opp. T. I. p. 149.

5) Nach einer Annahme bei Semler Astrolog. nov. S. 113 f.

6) Beschrieben von Bethmann in Pertz Archiv. Bd. IX. S. 593.

als wären diese Ereignisse unter dem Zeichen, das heisst in dem entsprechenden Monat, vorgefallen [1]. Dagegen mit directer Ableitung der Sternnamen von den betreffenden biblischen Ereignissen, aber ohne dies chronologische Motiv, findet sich eine ähnliche Erklärung der Thierkreiszeichen bei Bridferth Mönch zu Ramsey gegen Ende des 10. Jahrhunderts in seinen Glossen zum Beda [2]) und wörtlich übereinstimmend in einem mailänder Kalendarium [3]), sowie in dem Kalender einer Handschrift des 12. Jahrhunderts aus Zweifalten, jetzt in der K. Bibliothek zu Stuttgart [4]): in der letztern wird diese Erklärung als die eigentliche (als die Veritas) der heidnisch-mythologischen (der Fabula) gegenübergestellt. Hiernach hat der *Wassermann* seinen Namen von Johannes dem T., welcher den Erlöser im Jordan taufte, der *Fisch* von dem Wallfisch, in welchem Jonas drei Tage und Nächte zubrachte, der *Widder* von dem Widder, den Abraham für den Isaac opferte, der *Stier* von Jacob, der gleich einem Stier mit dem Engel zu Bethel kämpfte, die *Zwillinge* von Adam und Eva, die aus Einem Körper gemacht sind, der *Krebs* von Hiob, der mit Schwären geschlagen war, der *Löwe* von der Löwengrube, in welche Daniel gestossen ward, die *Jungfrau* von der Maria, die als Jungfrau geboren hat, die *Waage* von dem Verrath des Judas, der den Preis des Erlösers sich zuwägen liess, der *Scorpion*

[1]) Z. B.: Aquarius piscis typus Christi pro eo, quod circumcisus est Christus in eo. Dagegen heisst es bei Bridferth: Aquarius, Johannes Baptista, quia in alveo Jordanis salvatorem baptizavit; und in dem mailänder Kalend.: XV. Kal. Febr. Sol in Aquario, quia Joh. Bapt. in Jordane salvatorem baptizat. Dieselbe Form der Sätze ist durchgehends angewendet.

[2]) Bridefert. Rames. Gloss. in Bed. De temp. rat. c. 14. in Bed. Opp. T. II. p. 71. ed. Col.

[3]) Muratori Rer. Ital. script. T. II. P. 2. p. 1027 — 1034.

[4]) S. oben S. 284 f.

von Pharao, der durch seine Begierde im rothen Meere unterging, der *Schütze* von David, dem Streiter wider Goliath, endlich der *Steinbock* davon, dass Esau durch seine Lust zur Jagd (und durch das Böcklein) den Segen verlor.

Weiter gehen zwei noch ungedruckte griechische Schriften über die Sterne, welche von den Schiffahrern beobachtet werden, in einer venetianischen Handschrift [1]), indem sie die heidnischen Namen der Sternbilder ganz aufgeben und kirchliche an deren Stelle setzen: „denn die gottesfürchtigern Christen, heisst es in dem ersten dieser Aufsätze, haben aus frommer Scheu mit den Namen von Heiligen die Sternerscheinungen belegt, während die Hellenen sie einst nach gewissen Thieren, Widdern, Stieren und Krebsen übel benannt hatten.“ Näheres über diese neuen Namen ist jedoch nicht mitgetheilt.

Diese Benennungen nun scheinen mehr gelehrter Abkunft zu sein und den Kreis theologischer Bildung nicht überschritten zu haben. Dagegen sind einige andere Erklärungen der Art in's Volk gedrungen und haben volksthümliche Geltung behalten. Die Milchstrasse ist, der heidnischen Irminstrasse analog, Jacobsstrasse (auch Weg nach Rom) genannt, indem die Pilgerfahrt nach Compostella, welche zum Himmel führen soll, an den Himmel versetzt wird [2]); und die drei Sterne im Gürtel des Orion sind unter dem Namen Jacobsstab dem heil. Apostel gegeben, der nun mit demselben auf der alten Himmelsbahn einherzieht [3]). Selbst aus dem Leben Jesu sind mythische

[1]) In einem Cod. gr. bibl. Marci n. 335. chart. in 8°. aus dem 15. Jahrh. bei Morelli Bibl. ms. T. I. p. 217.

[2]) Jac. Grimm Deutsche Mytholog. 2. Ausg. S. 331. A. S. 333.

[3]) Ebendas. S. 690. Sie werden auch die h. drei Könige genannt, s. Ideler Unters. über den Ursprung und die Bedeutung der Sternnamen S. 333.

Scenen an den Himmel gesetzt. Von dem grossen Bär (dem Wagen) und dem sogenannten Reuter (Alcor), das ist der kleine Stern, welcher über dem mittlern im Schwanz desselben steht, heisst es [1]: „Ein Fuhrmann fuhr einmal unsern Heiland, der versprach ihm zum Lohn das Himmelreich; der Fuhrmann aber sagte, er wolle lieber in Ewigkeit fahren von Aufgang bis zu Niedergang: sein Begehren wurde erfüllt, der Wagen steht am Himmel und der oberste von den drei Deichselsternen, der sogenannte Reuter, ist der Fuhrmann.“ Von dem Ursprung der Plejaden aber wird erzählt [2]: „Christus ging an einem Beckerladen vorüber, wo frisches Brodt duftete und sandte seine Jünger hin, ein Brodt zu erbitten; der Becker schlug es ab, doch von ferne stand die Beckersfrau mit ihren sechs Töchtern und gab das Brodt heimlich; dafür sind sie als Siebengestirn an den Himmel versetzt, der Becker aber ist zum Kukuk geworden und solange er Frühjahrs ruft, ist das Siebengestirn am Himmel sichtbar [3].

Auch aus dem Orient wird von einer christlichen Deutung der Sternnamen berichtet. Während die Sterne im Viereck des grossen Bären bei den Arabern (gleichwie bei den Hebräern) den Namen Bahre führen, sollen von den christlichen Arabern dieselben die Bahre des

[1]) Jac. Grimm a. a. O. S. 688 f.

[2]) Ebendas. S. 691 f.

[3]) So erhalten auch die Mondflecken eine biblische Deutung, wenn es entweder Kain sein soll, der dort erscheint mit einem Bund Dornen auf den Schultern, womit er Gott ein schlechtes Opfer darbringt (nach italienischer Sage bei Dante Parad. II, 49—51.); oder Isaac, der ein Bündel Holz selbst zu seiner Opferung auf den Berg Moria trägt; oder der Holzdieb, der am h. Sonntag unter der Kirche Waldfrevel verübt hat (nach 4 Mos. 15, 32.) und nun zur Strafe in den Mond verwünscht worden ist, — welche Gestalt der Fabel in Deutschland fast allgemein angenommen ist. S. Jac. Grimm a. a. O. S. 680—683.

Lazarus, demnächst die drei Sterne im Schwanz desselben Sternbildes Maria, Martha und die Magd (Magdalena) genannt sein [1]).

2. Umfassender hat sich dies Interesse in neuerer Zeit geltend gemacht.

Auf dasselbe deutet schon der Anstoss, den man an den heidnischen Namen auch der Monate und Wochentage nahm. „Fürwahr, sagt Thomas Campanella [2]) (vor 1620), die Einwohner der neuen Welt verwundern sich hoch darob, wenn sie hören, dass im christlichen Verkehr die Monate und Wochentage der Heiden im Gebrauch sind; desshalb sollen, um die christliche Religion ansehnlicher zu machen (welches er als eine der Bedingungen einer spanischen Universalmonarchie hinstellt) die Geistlichen und in der Religion erfahrenen Personen darauf Acht geben, dass die Namen der Monate und Tage auf das Christenthum gerichtet werden, indem sie jene nach den 12 Aposteln, diese nach den 7 Sakramenten benennen.“

Hinsichtlich der Sternbilder ist dann dieser Gedanke in den Astrognosieen des 17. Jahrhunderts öfters durchgeführt worden [3]). Den Anfang macht Wilh. Schickard, Prof. der Mathematik und der orientalischen Sprachen zu Tübingen, in seinem Astroscopium (zuerst 1623) [4]), worin er fordert, die schmählichen Fabeln des Heidenthums möchten abgethan und die Sternbilder im christlichen Sinn umgestaltet werden. Er beruft sich darauf, dass

[1]) Ideler a. a. O. S. 21.

[2]) Campanella Von der span. Monarchie, aus dem Ital. übers. s. l. 1620. 4°. Cap. X. S. 35. lat. Amstel. 1640. 12°. p. 95.

[3]) Vergl. Ideler Unters. über den Ursprung u. die Bedeutung der Sternnamen S. 369—371.

[4]) Schickard Astroscop. cur. J. Ruffio. Norimb. 1665. 8°. p. 20—25. Vergl. Scheibel Einleit. zur mathem. Bücherkenntn. Stück XIX. S. 188.

auch Andere diese Freiheit sich genommen, wie die Araber, dass selbst die Griechen und Römer einst viele Sternbilder anders vorgestellt hätten und selbst bei uns auf dem Lande aus dem Schwan das Kreuz Christi gemacht sei. Gegen die Einwendung, dass die blossen Namen wohl ohne Aberglauben beibehalten werden, eine so allgemein angenommene Terminologie aber nicht ohne Leichtsinn geändert werden könne, erklärt er, es sei auch nicht nöthig, Willkür zu üben; die Namen oder vielmehr Figuren sollten bleiben, nur die Bedeutung geändert, dieselben in das Christliche übersetzt werden. Ihm sind Bartsch [1] (1624), Harsdörffer [2] (um 1656), auch Cäsius [3] (1662) gefolgt, — die aber selbst unter einander abweichen. Einige Beispiele mögen diese Bestrebungen erläutern. In dem Hercules mit der Keule sieht Schickard und Harsdörffer den Simson mit dem Eselskinnbacken, Bartsch denselben oder den David, der sich zum Kampf mit dem Löwen rüstet (1 Sam. 17, 35.), Cäsius den Josua; in dem Schlangenhalter Schickard den Paulus mit der Otter (Apostelgesch. 28, 3 ff.), Harsdörffer den Moses, der die eherne Schlange erhöht, Cäsius den Aaron, dessen Stab in eine Schlange verwandelt worden; in dem Haupthaar der Berenice Schickard und Bartsch das des Simson oder Absalon, Harsdörffer das des Absalon, Cäsius das der Maria Magdalena; — ferner erklärt Schickard den grossen Bären für einen der Bären des Elisa (1 Kön. 2, 24.), den Perseus mit dem Medusenhaupt für David

[1]) Jac. Bartschii Planisphaerium stellatum seu vice-globus coelestis in plano delineatus (zuerst Strassb. 1624, s. Scheibel a. a. O. S. 195.). Op. et st. Goldmayeri, Norimb. (1662.) 4°. p. 79—99.

[2]) In seinem Astrognostischen Kartenspiel.

[3]) Philippi Caesii a Zesen Caelum astronomico-poeticum etc. Amstel. 1662. 8°. s. Lalande Bibliogr. astron. p. 252 sq.

mit dem Haupt des Goliath, den Wallfisch (des Neptun) für den des Jonas, den Raben (des Apollo) für den des Elias oder Noah, den grossen Hund (des Actäon) für den des Tobias und den kleinen Hund (des Orion) für den des cananäischen Weibes, endlich den Fluss Eridanus für den Bach Kidron [1]).

Einen andern Weg hat Julius Schiller eingeschlagen in seinem Coelum stellatum christianum (1627) [2]), indem

[1]) Insbesondere möge hier noch die Deutung der 12 Thierkreisbilder angemerkt werden. Es sollen sein:

	nach Schickard und Harsdörffer:	nach Bartsch:
Widder	der Widder des Abrah., 1 Mos. 22, 3. oder des Daniel, Dan. 8, 3. (Sch.)	desgl. oder das Osterlamm, 2 Mos. 12.
Stier	der Opferochs, 3 Mos. 1, 3. (H.)	der Ochs des Luc. od. das Kalb, 5 Mos. 21, 3. oder der Stier des Sündopfers, 3 Mos. 16, 3 ff.
Zwillinge	Esau und Jacob (Sch.)	desgl.
Krebs	der Krebs d. streitenden Christen, Ephes. 6, 14. (H.)	
Präsepe	die Krippe Christi (Sch.)	desgl. oder der Esel Abrahams
Esel		(Gen. 22, 3.) und Abrah. mit Isaac zum Opfer gehend.
Löwe	vom Stamm Juda od. aus der Höhle Daniels (Sch.)	der Löwe des Marcus.
Jungfrau	Maria (Sch.)	desgl.
Waage	die Waage Belsazars, Dan. 5, 27. (H.)	die Waage Salomo's.
Scorpion	der Scorpion Rehabeams, 1. Kön. 12, 11. 14. (Sch.)	desgl.
Schütz	Ismael, 1 Mos. 21, 20. (H.)	Ismael oder Nimrod.
Steinbock	der Bock für Azazel *), 3 Mos. 16, 8 ff. (Sch.)	desgl.
Wassermann	Naeman, 2 Kön. 5, 14. (H.)	Joh. d. T. am Jordan taufend, Joh. 3.
Fische	die Fische der wunderbaren Speisung, Joh. 6, 9. (Sch.)	desgl.

*) Nicht Asahel, 2 Sam. 2, 18. wie Semler Astrognos. nov. S. 182. angiebt.

[2]) Jul. Schiller Coelum stellatum christianum, ad majorem dei omnipotentis sanctaeque ejus . . ecclesiae gloriam, eidem domino et creatori suo postliminio quasi restitutum. Augsb. 1627. Querfol.

er nicht allein die bisherigen Namen, sondern auch die Bilder der Sterne sämmtlich verworfen und christliche Figuren an deren Stelle gesetzt hat. Von seiner christlichen Benennung der Planeten ist schon früher (S. 245.) die Rede gewesen; den Thierkreis lässt er die zwölf Apostel einnehmen, mit Rücksicht auf deren Symbole er die neuen Unterscheidungszeichen der Bilder wählt, in folgender Ordnung [1]:

Alter Name.	Altes Zeichen.	Neuer Name.	Neues Zeichen.
Widder	♈	Petrus	Schlüssel
Stier	♉	Andreas	Andreaskreuz
Zwillinge	♊	Jacobus maj.	Bischofsstab
Krebs	♋	Johannes Ev.	Becher
Löwe	♌	Thomas	Spiess
Jungfrau	♍	Jacobus min.	Prügel
Waage	♎	Philippus	Kreuz
Scorpion	♏	Bartholomäus	Messer
Schütz	♐	Matthäus	Hellebarde
Steinbock	♑	Simon	Säge
Wassermann	♒	Judas Thaddäus	Keule
Fische	♓	Matthias	Beil.

Den südlichen Sternbildern giebt er Figuren und Namen aus dem Alten Testament, — den nördlichen aus dem Neuen Testament und der Kirchengeschichte. So macht er aus dem Schiff Argo die Arche Noah [2]), aus dem

s. Scheibel Einleit. zur mathem. Bücherkenntn. Stück XIX. S. 209—212. Das Werk ist selten, ein Exemplar in der Univ. Bibliothek zu Breslau.

[1]) Schiller l. c. p. 21. bei Hevel an dem gleich anzuführenden Ort p. 14. und bei Semler Astrognos. nov. S. 161 ff.

[2]) Zuvor ist die Umgestaltung einiger Sternbilder neuern Ursprungs (die zuerst in Bayers Uranometrie, 1603. vorkommen) zu bemerken: nehmlich aus dem Paradiesvogel, dem Chamäleon und der südlichen Fliege macht er die Eva und aus dem fliegenden Fisch den Abel.

Centauren Abraham und Isaac, aus dem Fluss Eridanus den Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer, aus dem grossen Hund den König David und aus der südlichen Krone die Krone David's (2 Sam. 12, 30.), — aus dem Wallfisch Joachim und Anna, die Eltern der Maria, und aus Orion Joseph, den Gemahl der Maria; — ferner sind ihm unter den nördlichen Sternbildern Hercules die heil. drei Könige, der Drache die von Herodes ermordeten unschuldigen Kinder, die Leier die Krippe Christi, die nördliche Krone die Dornenkrone Christi, das Haupthaar der Berenice die Geissel Christi, der Pfeil die Lanze, womit er in die Seite gestochen ist, und die Andromeda das Grab Christi, Cassiopeja ist Maria Magdalena, Perseus der Apostel Paulus, Bootes Papst Sylvester, der Fuhrmann der h. Hieronymus, der Schlangenhalter der h. Benedict in Dornen, der grosse Bär das Schiff Petri und der kleine Bär der Erzengel Michael (Offenb. 12.). — Dies ganze Unternehmen jedoch, so gut es gemeint war, ist für nicht mehr, als eine Spielerei zu erachten. Ein wahres christliches Interesse, das zu dieser radicalen Umgestaltung der Astrognosie gedrängt hätte, ist keineswegs vorhanden: und in astronomischer Hinsicht musste alles dagegen sein. Daher es denn auch ganz erfolglos gewesen ist. Zwar sind diese Namen (so wie die Deutungen von Schickard und Harsdörffer) von Aeg. Strauch in seiner Astrognosia (1659) neben der antiken Benennung aufgeführt; doch lehnt derselbe die Verbesserung der mythologischen Terminologie als unnöthig und unnütz ab [1]). Insbesondere aber hat einer der thätigsten Astronomen des 17. Jahrhunderts, Joh. Hevel zu Danzig († 1687) den Gegenstand einer ausführlichen Erörterung unterworfen, in der Einleitung zu seinen Sterncharten (der Urano-

[1]) Strauch Astrognos. Aph. 100. p. 42.

graphie) [1]), wo er von der Beibehaltung der herkömmlichen Namen Rechenschaft giebt. Die Aufnahme jener christlichen Namen, sagt er, würde vergeblich sein, weil niemand sich bis dahin darum bekümmert habe, kein Globus darnach gemacht sei, — es würde also nach der neuen Bezeichnung niemand wissen, welcher Stern gemeint sei. Anders wäre es, wenn die Astronomen die christlichen Namen sich aneignen und ihre Schüler frühzeitig daran gewöhnen wollten. Das sei aber nicht so leicht gethan, gleich als wenn in der Geographie alle Namen geändert werden sollten: das Studium würde dadurch jedermann verleidet werden. Ueberdies nach vollbrachtem Werk, wenn die Astronomen alle alten Namen aus ihrem Kopf verbannt hätten, würden sie unfähig sein, irgend eine ältere astronomische Schrift zu verstehen. Also würden sie beiderlei Namen sich aneignen müssen, was eine arge Zeitverschwendung sei. Er macht auch darauf aufmerksam, dass die Aenderung in den Namen der Planeten und Thierkreiszeichen eine Umarbeitung und Vertheurung der Kalender bedinge, welche dann niemand kaufen und verstehen werde, — nicht zu gedenken, dass gerade diese im Interesse der Frömmigkeit unternommene Aenderung der Kalender zuweilen zu anstössigen Ausdrücken führen könnte.

Später hat noch Chr. G. Semler in seiner Astrognosia nova (1742) die christlichen Bilder nach Schiller, nebst den Namen nach Schickard, Harsdörffer u. A. angemerkt, — wovon er sich den Nutzen verspricht, dass man der Jugend statt der heidnischen, oft ärgerlichen Fabeln nunmehr biblische Historien bei der Astrognosie vortragen könne [2]);

[1]) Joh. Hevelii Firmamentum Sobiescianum sive Uranographia hinter s. Prodromus astron. Gedan. 1690. in fol. p. 9—16.

[2]) Semler Astrognos. nov. S. 114. vergl. Vorr. Bl. 8. b.

doch leugnet er nicht, dass unter den Astronomen die heidnischen Namen den Vorzug behalten, wie er auch auf den beigefügten kleinen Sterncharten nur die letztern aufgenommen hat.

3. Schliesslich verdient es noch bemerkt zu werden, dass während die Sternbilder in neuerer Zeit durch Bayer (1603), Halley (1677), Hevel (1690), Bode (1782) und Andere um mehr als das Doppelte vermehrt sind, man sich doch auch bei Entwerfung dieser neuen Sternbilder enthalten hat, Gegenstände christlicher Verehrung an den Himmel zu setzen. Man hat dieselben vielmehr theils aus der Naturgeschichte und der Geschichte der Erfindungen, theils zu Ehren geschichtlicher Personen benannt [1]), einigen wenigen aber in Uebereinstimmung mit den ältern Sternbildern mythologische oder auf den Mythus anspielende Namen gegeben [2]). Nur zwei der neuern Sternbilder am südlichen Himmel lassen eine biblische Beziehung zu: die Taube und das Kreuz. Jene hat zuerst Petrus Plancius (zwischen 1595 und 1603) auf eine Himmelskugel auftragen lassen [3]): sie wird als die Taube Noah bezeichnet [4]). Das andere ist schon früher beobachtet;

[1]) Eine anziehende Uebersicht und Kritik giebt ein nachgelassener Aufsatz von Olbers Ueber die neuern Sternbilder, in Schuhmacher's Jahrbuch für 1840. S. 239—251, — wo die Astronomen dringend aufgefordert werden (S. 247.), „den Sternenhimmel von der unnützen und misszierenden Ueberladung zu befreien," deshalb „eine gewisse Epoche festzusetzen und ebenso unbedingt alle Sternbilder anzunehmen, die Hevel und Flamstead anerkannten, als unerbittlich alle zu verwerfen, die spätere Neuerungssucht und Eitelkeit eingeschoben hat."

[2]) Das ist namentlich von Hevel geschehen bei Creirung der Sternbilder: die Jagdhunde, der Berg Mänalus und der Cerberus, s. dessen Prodrom. astron. p. 114. 117.

[3]) Ideler a. a. O. S. 350. 343.

[4]) Bartsch Planisphaer. stellat. p. 97. Semler Astrognos. nov. S. 194.

im J. 1515 schreibt der Florentiner Andrea Corsali: am südlichen Himmel „erscheint ein wunderbares Kreuz von solcher Schönheit, dass es meines Erachtens mit keinem andern Gestirn des Himmels verglichen werden kann [1]“. Aber schon Dante soll dessen gedacht haben in der berühmten Stelle zu Anfang des Fegefeuers [2]: — allerdings konnte er, ohne dass ihm deshalb ein prophetischer Geist beizumessen wäre, von jenem Sternbilde Kenntniss haben, durch Ueberlieferung von den Arabern her [3]; doch fragt es sich, ob er überhaupt ein wirkliches Sternbild gemeint hat und nicht vielmehr bloss allegorisch von dem Viergestirn der Cardinaltugenden spricht [4]. Beide Sternbilder sind von Bayer in seiner Uranometrie (1603) aufgenommen. Sie haben seitdem ihren Platz am gestirnten Himmel behauptet.

[1]) Ideler a. a. O. S. 347. vergl. S. 348. 343.

[2]) Dante Purgat. I, 22—25. Streckf.:

Dann rechts dem andern Pole zugekehrt
Erblickt' ich eines Viergestirnes Schimmer,
Dess Anschaun nur dem ersten Paar gewährt.
Der Himmel schien entzückt durch sein Geflimmer.

[3]) S. v. Humboldt Krit. Unters. über die histor. Entwick. der geogr. Kenntnisse von der Neuen Welt, übers. von Ideler Bd. II. S. 93. 511 ff. 520. 525. Vergl. Libri Hist. des sc. math. en Italie. Par. 1838. T. II. p. 177 sq.

[4]) Dies sucht Ciccolini darzuthun in Bar. de Zach Corresp. astron. a. 1822. p. 27—42.

Die Zeitkreise.

Von den Himmelserscheinungen wenden wir uns zu den *Zeitkreisen*, welche durch jene gemessen werden: das sind ihrer drei, der Tag, den der Himmel, der Monat, den der Mond, das Jahr, das die Sonne macht [1]. Aber auch der Inbegriff alles dessen, die Zeit selbst, tritt künstlerisch in die Erscheinung und nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Freilich mag es scheinen, als ob so abstracte Gegenstände, wie die Zeit und ihre Abschnitte, der Kunst keinen angemessenen Stoff darbieten und der künstlerischen Theilnahme fern liegen. Dann wäre es immerhin von besonderem Interesse zu sehen, wie die Kunst des spröden Stoffes Herr wird und den abstracten Formen nicht allein Leben einhaucht, sondern selbst Persönlichkeit giebt.

Aber diese Formen sind nicht so leer, — vermöge dessen, was durch die Zeit und in den Zeiten vorgeht. Ein altes heiliges Wort erinnert daran, wie jegliches seine Zeit hat: geboren werden und sterben, pflanzen und ausrotten, suchen und verlieren, weinen und lachen [2]; demnach bieten Natur und menschliches Leben einen reichen Inhalt zur Charakteristik der Zeitkreise dar. In dieser Verknüpfung entbehren sie sogar des sittlichen Gehalts nicht und sind gerade um desswillen auch zur Darstellung gekommen. Denn wie der Wechsel der Zeiten ein Bild der Vergänglichkeit ist, so weiset doch ihr Kreislauf selbst über die Zeitlichkeit hinaus: und so sind sie gebraucht, sowohl die Hinfälligkeit des irdischen, als die

[1]) Wie Eustath. in Il. β', 308. mit den obigen Worten bemerkt. Vergl. unten §. 52, c. die 6. Anm.

[2]) Predig. 3, 2. 6. 4.

Hoffnung des ewigen Lebens vor Augen zu stellen, — das eine in der mittelalterlichen, das andere in der altchristlichen Kunst.

Auch das Eigenthümliche der verschiedenen Perioden der christlichen Kunst tritt im Bereich dieser Bilder bedeutsam hervor. Das christliche Alterthum, dessen Lehrer den Heiden den Beweis führten, dass das Jahr und die Zeit nicht Gott sein könnten [1]), hat doch und gerade deshalb die persönliche Darstellung wenn auch nicht des Jahres und der Zeit, doch der Jahreszeiten unternommen und darin an die Vorbilder des heidnischen Alterthums sich angeschlossen; später sind auch die Tageszeiten, ebenfalls nach antiken Vorbildern, an die Reihe gekommen. — Einen selbständigen Weg in beiderlei Darstellungen, nachdem der Einfluss der Antike geschwunden ist, schlägt die mittelalterliche Kunst ein, die auch noch die Bilder der Monate, des Jahres und der Zeit aus eigener Erfindung hinzuthut. Dabei ist es von besonderer Wichtigkeit, wie ein Theil derselben den Zusammenhang des griechischen und lateinischen Mittelalters in Ableitung der Kunstideen erkennen lässt. — Die neuere Kunst hat allen diesen Aufgaben Raum gegeben, theils in eigenthümlicher Weise, — theils direct die Motive des klassischen Alterthums wieder aufnehmend. Aber auch im Gegensatz gegen den Anschluss an die Antike zeigt sich auf eben diesem Gebiete, nehmlich bei Darstellung der Monatsbilder, die letzte Entwickelungsstufe der neuern Kunst, welche anstatt der antiken Personification der Naturerscheinung die Darstellung der Naturwahrheit selbst als eine Hauptaufgabe verfolgt.

So kommen mannichfache Interessen zusammen, um diesen Gegenstand anziehend zu machen, bei dem auch der reichhaltige Stoff zu einem näheren Eingehen einladet.

[1]) Arnob. Adv. gent. Lib. III. c. 19.

§. 50. Die Jahreszeiten.

Die Alten theilten das Jahr in frühester Zeit in zwei oder drei Abschnitte: *drei* Jahreszeiten dachte man sich im homerischen Zeitalter, und mehr kannte auch noch Aeschylus († 467 vor Chr.) nicht. Erst Hippocrates um 430 giebt die Eintheilung in *vier* Jahreszeiten an, die späterhin in Griechenland wie in Rom allgemein angenommen war [1].

Als Vorsteher der Jahreszeiten galten die *Horen*, die mit den Gaben des Jahres Götter und Menschen erfreuen. Doch haben sie ursprünglich eine allgemeinere Bedeutung. Homer lässt sie überhaupt dem Wechsel der Zeiten und der Witterung vorstehen [2], wohin auch ihr Geschäft als Thürhüterinnen auf dem Olymp [3], zunächst im Dienst des Jupiter, deutet: ihre Zahl wird nicht bestimmt. Nach Hesiod [4]) sind sie, drei an der Zahl, Töchter des Jupiter und der Themis mit Namen Gerechtigkeit, Gesetzlichkeit und Ordnung (Dike, Eunomia und Eirene): diese Namen wie die Abstammung lassen erkennen, dass sie nicht bloss den Wechsel in der äussern Welt beherrschen, sondern in höherer Geltung die unwandelbaren Gesetze der sittlichen Weltordnung vertreten, denen auch die Natur unterworfen ist. So entbehrten sie denn auch nicht des Cultus. Sie hatten einen Altar zu Olympia neben dem der Aphrodite [5], auch zu Argos ein Heiligthum [6], so wie zu Athen [7], wo ihnen ein jährliches

[1]) Ideler Handb. der Chronol. Bd. I. S. 243—252.

[2]) Hom. Il. φ', 450.

[3]) Ibid. ε', 749. θ', 393.

[4]) Hesiod. Theog. 901 sq. Pind. Olymp. 13, 6—8. fr. 6. p. 561. Apollod. I, 3, 1.

[5]) Pausan. V, 15, 3.

[6]) Ibid. II, 20, 4.

[7]) Philochor. ap. Athen. Deipnos Lib. II. c. 7. p. 39. c.

Fest (ὡραῖα) gefeiert wurde: hier aber wurden nur zwei Horen, Thallo (die blüthenreiche) und Karpo (die fruchtbringende) verehrt [1]. — Später nahm man allgemein vier Horen an mit Beziehung auf die Jahreszeiten [2], indem die ethische Bedeutung zurücktrat.

Eine deutliche Beziehung auf die letztere enthielt ein altes Werk im Tempel der Juno zu Elis: da sah man die drei Horen auf Thronen sitzend neben ihrer Mutter Themis [3]. Sonst waltet auch in den Werken der bildenden Kunst die Deutung auf die Jahreszeiten vor; — demgemäss die Horen wie in alter Zeit zu zwei oder drei, so später zu vier vorgestellt wurden. Nicht zu gedenken, dass sie in Statuen und auf Gemmen auch einzeln vorkommen [4], — ausserdem zumal die Frühlings-

[1]) Pausan. IX, 35, 1.

[2]) Darnach sind in spätester Zeit die vier Horen für Töchter des Jahres (θυγατέρες λυκάβαντος oder χρόνοιο) ausgegeben, bei Nonnus Dionys. Lib. XI. v. 486., wo sie ausführlich beschrieben werden, und Lib. XII. v. 15. Hingegen für Töchter der Sonne und des Mondes bei Quintus Smyrn. Paralip. Lib. X. v. 336—338.

[3]) Pausan. V, 17, 1.; also nach Hesiod. An die homerische Vorstellung von den Horen als Thürhüterinnen des Olymp erinnern Münzen des Commodus vom J. 185 mit drei, vier, auch fünf (?) Horen, kenntlich an den Attributen der Jahreszeit, denen Zeus das olympische Thor öffnet, s. Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 113; — ein Exemplar mit vier Horen im Museum zu Florenz bei Gori Mus. Florent. antiq. numism. Vol. I. Tab. XLI. n. 2. s. dazu Vol. II. p. 170.

[4]) Hore des Frühlings oder Flora, kolossale Marmorstatue im Museum zu Neapel, b. Gerhard Ant. Bildw. S. 328. Taf. LXXXVII. fig. 7.; Hore des Herbstes, Statue im Museum des Louvre, b. Gerhard a. a. O. fig. 8. desgleichen im Pio-Clementinischen Museum, Beschreib. Rom's II, 2. S. 131. n. 16. so wie im Museum zu Berlin, Galerie der Rotunde n. 282. Hore des Herbstes auf einem Karneol in der K. Gemmensamml. zu Berlin Kl. III. n. 1278., Tölken Erkl. Verzeichn. S. 224.

hore in Bildwerken, welche die Abrufung der Kora aus der Unterwelt und ihre Rückkehr ans Licht zum Gegenstand haben [1]).

Zu zwei befanden sich die Horen am Thron des Apollo zu Amyclä, einem Werk des Bathycles um die Mitte des 6. Jahrhunderts [2]). Vorhanden ist ein Vasenbild im ausgebildeten alten Stil [3]), in welchem vor Zeus und Athena, hinter deren Sitz Hermes und Dionysos stehen, zwei Horen erscheinen [4]). Auch unter den Statuen am östlichen Giebelfeld des Parthenon von Phidias lassen sich, wie es scheint, die beiden attischen Horen neben andern

[1]) Wie das Relief am Gartenhaus des Palastes Rospigliosi (Beschreib. Rom's III, 2. S. 400. Anm.), abgebildet bei Bartoli Admiranda Tab. 53. Hirt Mythol. Bilderb. S. 74. Taf. IX. fig. 6. Millin Mythol. Galler. Taf. LXXXVII. fig. 341. O. Müller Denkm. der alten Kunst Bd. II. n. 108. Creuzer Symb. u. Mythol. 3. Ausg. Th. IV. H. 2. S. 463. Taf. III. n. 8. Vergl. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 358. Anm. 3. S. 536.

[2]) Pausan. III, 18, 7. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 85. A. 2. S. 64. Daselbst waren auch die Chariten als Zwillinge angebracht, wie sie als solche in Sparta verehrt wurden (Pausan. IX, 35, 1.).

[3]) Micali Monum. p. s. alla storia degli ant. popoli Italiani Tav. 81. O. Müller a. a. O. §. 99, 3. n. 10. S. 86.

[4]) Noch in späterer Zeit sind unter den bei der Hochzeit des Peleus versammelten Göttern nur zwei Horen, wahrscheinlich Thallo und Karpo, vorgestellt, auf der Schaale des Sosias im K. Museum zu Berlin, Vasen n. 1030. Abgeb. bei Gerhard Trinkschaalen des K. Mus. zu Berlin Taf. 6. — Diese beiden Horen sieht man in der Umgebung der Aphrodite auf einer Vase der Grossh. badischen Sammlung zu Carlsruhe bezüglich auf die Feier des Adonis, welcher die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt weilen, in der andern auf der Oberwelt bei der Aphrodite bleiben sollte, zu der ihn die Horen in der bestimmten Jahreszeit geleiteten, s. Creuzer Zur Gallerie der alten Dramatiker.

einheimischen Dämonen bei der Geburt der Athene erkennen [1]). — Hingegen *zu drei* zierten sie den Thron des olympischen Zeus von Phidias [2]), gleichwie das Standbild der Juno zu Argos von Polyclet [3]). Erhalten ist ein noch älteres Denkmal, aus der Zeit vor 547 vor Chr., das Grabmal von Xanthos in Lycien im brittischen Museum [4]), an welchem auf der Seite der Grabespforte die drei Horen (oder Chariten), die mittlere mit Granitapfel und Blüthe, die hintern mit einem Ei, feierlich einherschreitend dargestellt sind zwischen der Demeter und Kora, der sie wieder nahen, um sie zu ihrem winterlichen Aufenthalt in der unterirdischen Wohnung zu geleiten. Dem altgriechischen Stil gehört auch der Altar der zwölf Götter aus Villa Borghese im Louvre [5]) an: hier sind unterhalb der zwölf Götter die drei Horen nebst den Chariten und Mören gebildet; die erste hält ein Blatt an einem langen Stil, die zweite einen Rebenzweig mit Trauben und die dritte eine Art von gefiedertem Blatt. Aber auch auf einem spätgriechischen Werk, einer Ara in der Villa Albani, welche dem Mysterienkreis der Demeter anzugehören scheint, zeigen sich die drei Horen und zwar

Heidelb. 1839. S. 66—75. Taf. VIII. Symb. u. Mythol. 3. Ausg. Th. II. H. 2. S. 509. 475. 478. 482. (vergl. Th. IV. S. 780.) Taf. VI. fig. 38.

[1]) Welcker Alte Denkm. Th. I. S. 82.

[2]) Pausan. V, 11, 2.

[3]) Ibid. II, 17, 4., wenn auch die Zahl hier nicht angegeben wird.

[4]) Abgebild. in d. Monum. dell' Instit. di Corrisp. archeol. IV. Tav. 3. Vergl. O. Müller a. a. O. S. 71.

[5]) n. 378. Clarac Musée de sculpt. Pl. 174. n. 17. T. II. p. 181. Visconti Monum. Gabini p. 163. Tav. agg. c. O. Müller Denkm. der alten Kunst. Bd. I. Taf. XIII. n. 45. Die Figuren der Horen auch bei Hirt Bilderbuch Taf. XIV, 3., wobei aber (S. 123 f.) das Monument fälschlich ein Kandelaber der Villa Borghese genannt wird.

als tanzende Frauen [1]). Für sich allein sind dieselben dargestellt auf einer antiken Paste, einem anmuthigen, leider verwitterten Denkmal in der K. Gemmensammlung zu Berlin [2]): die Hore des Frühlings, die jugendlichste von ihnen, trägt vor sich eine Fülle von Blumen; die Hore des Sommers hat den Schooss ihres Gewandes mit dem Segen der Erndte beschwert und hält in der Rechten zwei Aehren und einen Mohnstengel; die Hore des Herbstes trägt auf der Rechten eine grosse Schaale mit Früchten und hält vor sich ein Rehböckchen an den Vorderfüssen.

So finden sich denn in spätern Werken auch die *vier* Horen. Und zwar gleichfalls theils bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis, ihre Gaben bringend [3]), theils in Beziehung auf die Mysterien [4]). Oder sie sind für sich allein gebildet [5]), namentlich in reicherer Aus-

[1]) Zoega Bassirilievi T. II. Tav. 96. Beschreib. Rom's III, 2. S. 461. Auch die drei tanzenden Figuren einer daselbst befindlichen Kandelaberbasis (Zoega T. I. Tav. 20.) sind von Winckelmann Monum. ined. n. 47. 48. für Horen erklärt; s. dagegen Beschreib. Rom's a. a. O. S. 500 f. — Ein Bruchstück eines Altars von gebrannter Erde mit den drei Horen ist im Münz- und Antiken-Kab. zu Wien, s. Arneth Das K. K. Münz- und Antiken-Kab. S. 12.

[2]) Kl. III. n. 1276. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 224.

[3]) Auf einem Friesrelief bei Campana Antiche opere in plastica. Rom. 1842. f. Tav. LXI. LXII. Und ähnlich auf einem albanischen Sarkophag b. Winckelmann Monum. ined. n. 111. Zoega Bassirilievi T. I. Tav. 52. Millin Mythol. Galler. Taf. CLII. fig. 551. Beschreib. Rom's III, 2. S. 488.

[4]) Auf einer runden Ara der Villa Albani b. Zoega Bassirilievi T. II. Tav. 94. Hirt Bilderbuch S. 123 f. Taf. XIV, 4. Beschreib. Rom's III, 2. S. 459.

[5]) In zwei Basreliefs von gebrannter Erde im brittischen Museum b. Combe Terrac. n. 23. 51. Auch in der Villa Albani ist ein Basrelief von gebrannter Erde mit zwei Horen, die eine hält eine Fruchtschaale und ein junges Reh in den Händen, die

stattung auf einem Silbergefäss, das im J. 1842 zu Vienne gefunden ist [1]). — Sie erscheinen stets bekleidet [2]). Der Frühling hat Blumen im Gewand oder er hält in der einen Hand Blumen, mit der andern einen Hasen; der Sommer trägt einen Fruchtkorb oder er hat einen Kranz in der einen, Aehren und Mohn in der andern Hand; beide Attribute werden auch dem Herbst gegeben, eigenthümlich ist ihm der Rebzweig; der Winter trägt an einer Stange über den Schultern etliche Tauben, einen Hasen und ein Wildschwein, als Gegenstände der Jagd, — doch ist er ohne dies Merkmal, als eine verschleierte und verhüllte Frau vorgestellt auf dem Silbergefäss von Vienne. Auf demselben aber sieht man die Jahreszeiten auf Thieren liegend oder sitzend [3]); sie sind ausserdem von Flügelknaben umgeben, welche die Zeichen der Jahreszeit in den Händen tragen, nehmlich, nach der Reihe vom Frühling an, ein Zicklein, eine Sichel, eine Traube und einen Hirtenstab [4]).

andere einen Fruchtkranz so wie Aehren und Mohnfrüchte, Zoega Bassirilievi T. II. Tav. 95. Beschreib. Rom's III, 2. S. 493.

[1]) Gerhard Archäol. Zeit. 1846. No. 46. S. 358 f.

[2]) Von den Dichtern werden ihnen bunte Kleider gegeben, s. Orph. Hymn. XLIII. v. 6:

πέπλους ἐννύμεναι δροσεροὺς ἀνθέων πολυθρέπτων·

und Ovid. Fast. Lib. V. v. 217:

conveniunt pictis incinctae vestibus Horae.

[3]) Frühling und Herbst auf einem Panther, der Sommer auf einem kauernden Stier, dem Zugvieh der Erndte, der Winter auf einem zottigen Thier, etwa einer Ziege.

[4]) Auch in einem Gemälde, ehedem auf dem Grabmal der Nasonen (abgebild. bei Bellori Pict. sepulcr. Nason. Tab. XXII—XXV. in Bartoli Pict. ant. crypt. Rom. et sepulcr. Nason. Rom. 1738. f. Hirt Bilderb. S. 124 f. d'Agincourt Pitt. V, 5.), erscheinen die vier Horen in Begleitung männlicher Figuren, — die aber wohl nicht für Genien zu nehmen sind, sondern für Darstellung

Wie nun die Jahreszeiten auch sonst von Genien begleitet werden [1]); so sind sie in späterer Zeit selbst mehrentheils in männlicher Gestalt als Genien, entweder Knaben oder Jünglinge [2]), gebildet.

Anders ist es bei Ovid, der zwar die Jahreszeiten ausdrücklich von den Horen unterscheidet in der Schilderung der Gottheiten der Zeit, die um den Thron des Phöbus stehen, — wo es von ihnen heisst [3]):

Jugendlich stand auch der Frühling, den blumigen Kranz um die Scheitel;
Auch der nackende Sommer, im Schmuck umwindender Aehren;
Auch der Herbst mit der Kufen betretenem Moste besudelt;
Und der beeisete Winter, umstarrt von grauendem Haupthaar.

Auch erhellt aus einer spätern Stelle [4]), dass sie sämmtlich männlichen Geschlechts sein sollen. Aber ebendaselbst werden sie charakterisirt durch die verschiedenen Lebensalter, deren Folge in ihnen sich darstellt: der Frühling ist ein Jüngling, der Sommer ein junger, der Herbst ein reifer Mann, der Winter ein Greis. Wonach sie auch nicht für Genien gelten können.

der Beschäftigungen der Jahreszeiten; es sind dies nackte Jünglingsgestalten: der eine mit einem Hirtenstab in der Hand trägt eine Ziege auf den Schultern (s. oben Th. I. S. 81.), der andere einen Korb mit Obst, der dritte zwei Körbe mit Trauben: aber zu der Hore des Winters gehört die ganz eingehüllte Gestalt eines bärtigen Mannes, der eine Ente und Schilf in den Händen hat.

[1]) Auf dem Deckel eines Sarkophags im vaticanischen Museum, Beschreib. Rom's II, 2. S. 36. n. 130. Ebendas. S. 40. n. 6. ist in einem Relief die Hore des Herbstes mit Genien der Weinlese.

[2]) Beides zusammen auf einem Sarkophag im Palast der Conservatoren zu Rom, Beschreib. Rom's III, 1. S. 119.

[3]) Ovid. Metam. Lib. II. v. 27—30.

[4]) Ibid. Lib. XV. v. 206—213.

Die *Genien der Jahreszeiten* aber, die auch einzeln vorkommen [1]), finden sich in der vollen *Vier*zahl, — wie sie namentlich an dem Triumphbogen des Kaisers Severus vom J. 203 n. Chr. als geflügelte Knaben (bekränzt bis auf den ganz eingehüllten Winter, und mit den Früchten der Jahreszeit in der Hand) gebildet sind [2]), theils auf Münzen, um ein glückliches Zeitalter, theils auf Grabmälern, um den Wechsel der Zeiten und die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens anzuzeigen. So sind die vier Knaben nackt, bis auf den Winter, und ungeflügelt, mit den Zeichen der Jahreszeit, (das sind Blumen, eine Sichel, Früchte nebst einem Hasen, endlich ein Eichenzweig und eine oder zwei Gänse) und der Inschrift Temporum felicitas, auch Saeculi felicitas oder bloss Felicitas, welche das Sinnbild erklärt, zu sehen auf Münzen von der Zeit des Marc Aurel bis an das Zeitalter des christlichen Staats: namentlich zuerst des Annius Verus und Commodus als Cäsarn [3]), ferner des Commodus [4]), Trebonian, Probus,

[1]) Genius des Herbstes, Statue im K. Museum zu Berlin, Galerie der Rotunde n. 286; zwei geflügelte Büsten des Herbstes von Bronze, die eine in der rechten Hand eine Weintraube, in der Linken ein Kaninchen, die andere einen Granatapfel und Trauben haltend, im K. K. Münz- und Antiken-Kab. zu Wien, s. Arneth a. a. O. S. 44. 47. Ferner der Genius des Frühlings auf einem Karneol ebendas., s. Arneth a. a. O. S. 80. n. 29; der Genius des Herbstes auf einem Karneol in der K. Gemmensamml. zu Berlin Kl. III. n. 1279. s. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 225.

[2]) Abgebild. bei Bellori Veteres arcus Augustorum triumph. insign. Tab. 14. Montfaucon Antiq. expl. Suppl. T. I. Pl. après la II. fig. 2. Platner Beschr. Rom's III, 1. S. 270.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 83.

[4]) Ibid. p. 129. abgeb. bei Spanhem. Observ. in Callim. hymn. in Cer. v. 123. ed. Ernesti T. II. p. 816. vergl. Montfaucon l. c. fig. 5. Millin Mythol. Galler. Taf. XXVIII. fig. 91; die Münze ist vom J. 191. Auf einer Münze des Commodus vom J. 184. mit derselben Unterschrift sieht man die Ceres vor einem Baum sitzend, welche Aehren und Mohn in der Linken und in der Rechten

Carus und Carausius [1], — auch auf einer griechischen Münze mit der Aufschrift εὐτυχεῖς καιροὶ aus Laodicea in Phrygien unter Caracalla [2]; endlich auf einer Goldmünze Kaiser Constantin's des Grossen [3], ungewiss aus welcher Zeit, mit der Aufschrift Felicia tempora. — Auf Sarkophagen erscheinen sie theils in Begleitung des Bacchus [4], theils selbständig [5], öfters so, dass in ihrer Mitte das Bildniss des Verstorbenen angebracht ist, wodurch sie mit dessen Gedächtniss unmittelbar in Beziehung treten [6]. Diese Beziehung spricht sich näher dadurch

eine Frucht hält, die sie eben gepflückt hat, und unter dem Baum drei oder vier nackte Knaben, welche Früchte pflücken und in eine Urne legen; abgeb. bei Spanhem. l. c. p. 815. vergl. Eckhel l. c. p. 112. Dem folgenden Jahr 185 gehört der Münztypus mit den *Horen* an, dessen vorhin gedacht ist S. 314. Anm. 3.

[1]) Eckhel l. c. p. 361. 505. 509. T. VIII. p. 45.

[2]) Eckhel l. c. T. III. p. 165.

[3]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 244. (auch in Erz, Ibid. p. 296.); abgebild. p. 215. Eckhel l. c. T. VIII. p. 84. Mionnet De la rareté des méd. Rom. ed. 2. T. II. p. 222.

[4]) Sarkophagplatte im vatic. Mus., Beschreib. Rom's II, 2. S. 128. n. 6; im Louvre n. 770., Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 408. Pl. 146. So auch auf einem Bleigefäss, das wahrscheinlich zu einem Aschenbehälter gedient hat, aus römischen Ausgrabungen in der Samml. Blacas (nur dass diese Genien ungeflügelt sind), Gerhard Ant. Bildw. S. 327. Taf. LXXXVII. — Auch der Figur der *Erde* sind sie beigegeben, wenn auch in geringerer Zahl, vergl. oben S. 55. Anm. 6.; dann erscheinen sie aber lediglich als deren Attribut, ohne etwas Eigenes zu bedeuten.

[5]) Im vatic. Museum, Beschreib. Rom's II, 2. S. 33. n. 57. S. 144. n. 62.

[6]) Auf einem Sarkophag im Pio-Clement. Mus., Beschreib. Rom's II, 2. S. 128. n. 7. Die Figur des Verstorbenen mit nur einem Genius auf beiden Seiten, — desgleichen die Genien des Herbstes und Winters die Figur des Verstorbenen umgebend, auf Sarkophagen ebenfalls im vatic. Mus. Ebendas. S. 109. n. 62. S. 32. n. 27.

aus, dass die Genien entweder kahle Zweige oder Zweige von Pinien halten [1]), oder im Gegentheil Fruchtkörbe [2]), — das letztere ein herbstliches, das erstere ein winterliches Bild des Todes [3]). Und zwar sind diese Zeichen den Genien gleichmässig zugetheilt; während als Unterscheidungszeichen verschiedene Thiere zu bemerken sind, die ihnen beigegeben werden, nehmlich der Löwe, selten der Stier für den Sommer und der Eber für den Winter, hingegen für den Frühling ein Widder oder Stier oder Schaaf oder Reh und für den Herbst ein Panther oder Bock [4]). Aber auf einer Sarkophagplatte im Pallast Mattei zu Rom [5]) sind sie auch ausserdem, dass sie je eines

[1]) Auf dem eben erwähnten Sarkophag im Pio-Clement. Museum.

[2]) Auf einem Sarkophag im Mus. Chiaramonti, Beschreib. Rom's II. 2. S. 64. n. 404. Auch auf dem Sarkophag aus Weyden sieht man vier Genien mit Körben voll Weintrauben (zwei nackt und geflügelt, die andern bekleidet und ungeflügelt), welche für Genien der Jahreszeiten erklärt werden, s. Urlichs in d. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande H. III. S. 143. Taf. VII. VIII. Doch sind es vielleicht nur bacchische Genien.

[3]) Beides kommt auch zusammen, wenn auf einem Sarkophag im Pio-Clement. Mus., Beschreib. Rom's II, 2. S. 144. n. 65. diese Flügelknaben mit erhobenen Fruchtkörben in der Rechten und einem Baumstamm zur linken Seite in den Feldern einer Giebelthür gebildet sind, deren Tympanum mit umgestürzten Fruchtkörben verziert ist.

[4]) Auf dem Sarkophag im Palast der Conservatoren, s. oben S. 319. Anm. 2, auf einem Sarkophag im Palast Mattei, s. die folg. Anm., sowie auf den eben erwähnten Sarkophagen im Mus. Chiaramonti und im Pio-Clement. Museum. Von besonderem Interesse sind die Bildwerke des letzten Sarkophags: die Genien mit den Fruchtkörben in der einen Hand, halten in der andern die Zügel von Doppelgespannen, die gegen einander sprengen und von Stieren und Böcken, von Löwen und Ebern gebildet werden.

[5]) Amaduzzi et Venuti Vet. monum. Matthaeior. T. III. p. 38. Tab. XXIII. Platner Beschreib. Rom's III, 3. S. 531.

dieser Thiere zu Füssen haben, verschieden charakterisirt, indem der Frühling eine Fackel und ein Lamm, der Sommer Aehren, der Herbst Trauben und der Winter zwei Gänse und ein Füllhorn hält.

In diesen Vorstellungen an diesem Ort liegt ein allgemein *menschlicher* Gedanke: die Jahreszeiten in ihrer Gesammtheit, wie sie den Kreislauf der Natur abbilden, sind auch ein Bild der Epochen des menschlichen Lebens; am Ende desselben lassen sie auf seinen Anfang und Verlauf zurücksehen und an seine Blüthen und Früchte gedenken. Aber auch der Herbst und Winter allein und ihre Zeichen deuten auf jenen Kreislauf: wie der blätterlose Stamm ein fruchttragender Baum gewesen; so zeigt sich auswendig an der Todtenkiste das lebenvolle Bild des Verstorbenen, dessen sterbliche Reste sie umschliesst. — Darum konnten auch solche Bildwerke von den heidnischen Grabmälern auf die christlichen übergehen, obwohl sie hier noch einem höhern Gedanken Raum geben.

1. Im christlichen Alterthum.

Zunächst ist die Eintheilung des Jahres von den Griechen und Römern auf die Christen übergegangen. Denn im Alten Testament werden nur zwei Jahreszeiten unterschieden, Sommer und Winter [1]). Und eben diese kommen auch im Neuen Testament nur vor [2]). Bei den Kirchenlehrern aber wird überall die Vierzahl der Jahreszeiten vorausgesetzt, — wie sie schon bei dem ältesten derselben, dem Clemens von Rom, sich erwähnt finden [3]).

[1]) 1 Mos. 8, 22. Psalm 74, 17.

[2]) θέρος und χείμων, Matth. 24, 32. 20. Die ὀπώρα kommt nur in angewandter Bedeutung einmal vor, Offenb. 18, 14.

[3]) Clemens Rom. Ep. I. ad Corinth. c. 20. So auch Tertullian. De resurr. carn. c. 12.

Der eigenthümlich *christliche* Gedanke knüpft an das Schicksal des Waizenkorns an, welches gesäet wird und stirbt, um wieder lebendig zu werden (1 Cor. 15, 36. 37.). Darnach sind Saat und Frucht ein Bild der Auferstehung [1]). So sind auch die Erscheinungen der Erndte vermöge der daher entlehnten Gleichnisse der h. Schrift von dem Tode und dem ewigen Leben in ähnlicher Weise bedeutungsvoll am Grabe des Christen. Aber auch die Jahreszeiten insgesammt, wie überhaupt der Kreislauf irdischer Dinge, werden als ein Zeichen der Auferstehung angenommen [2]): zumal der Uebergang vom Winter zum Frühling, indem er ein Vorbild giebt, wie auf das Ende ein neuer Anfang folgt. Da diese Vorstellung dem gemeinsamen christlichen Bewusstsein angehört, so wird auch die Darstellung der Jahreszeiten auf christlichen Denkmälern denselben Gedanken in sich schliessen [3]).

Das wichtigste Denkmal dieser Art ist der mehrerwähnte Sarkophag des Junius Bassus vom J. 359, dessen Querseiten diese Vorstellung enthalten [4]). Die ganze

[1]) Dies Gleichniss hat schon Clemens Rom. aufgenommen Ep. I. ad Corinth. c. 24.

[2]) Origen. Comment. in op. ad Rom. lib. V. c. 9. Opp. T. IV. p. 564. col. 1. b. c. erläutert die Angemessenheit des Ausdrucks „so wir aber sammt ihm *gepflanzet* werden zu gleichem Tode, so werden wir auch der Auferstehung gleich sein“ (Röm. 6, 5.), wie nehmlich das Sinnbild nach beiden Seiten zutreffe, durch die Bemerkung: omnis enim planta post hyemis mortem resurrectionem veris exspectat etc. Tertullian. l. c.: totus igitur hic ordo revolubilis rerum testatio est resurrectionis mortuorum. Minuc. Fel. Octav. c. 34: vide quam in solatium nostri resurrectionem futuram omnis natura meditetur; . . exspectandum nobis etiam corporis ver est, vergl. oben S. 91.

[3]) Ich befinde mich hiermit in Widerspruch mit Winckelmann W. II. S. 628., dem diese Deutung „zu gelehrt gedacht“ scheint.

[4]) Diese Reliefs, von Bosio und Aringhi übergangen, sind zuerst bei Bottari Scult. e pitt. sagre T. I. p. I. und p. 1. mit Erklär.

rechte Seite stellt den Herbst dar [1]) durch Bilder der Weinerndte in zwei übereinanderstehenden Reihen: oben sieht man vier geflügelte Knaben, drei von ihnen pflücken Trauben und legen sie in zwei Körbe, ein vierter trägt eine Schaale mit Trauben auf dem Kopf, zu seinen Füssen sitzt ein Häschen; — unten tragen und fahren vier Knaben den Wein ein, von denen nur der vorderste, der die beiden Rinder führt, geflügelt ist, zwei andere geflügelte Knaben sind mit Keltern beschäftigt. Die linke Seite umfasst in der obern Reihe den Sommer unter dem Bilde dreier Flügelknaben, von denen der eine mit der Sichel Aehren schneidet, ein anderer Garben bindet, der dritte eine Garbe heimträgt. In der untern Reihe sieht man sechs Knaben ohne Flügel, von denen (nach Bottari) die drei ersten den Winter, die andern den Frühling bezeichnen: von jenen trägt der eine, der allein von allen bekleidet ist, einen Korb mit Früchten auf der Schulter und hält in der Linken einen Zweig, der andere einen Hasen, den ein Hund ergriffen hat, und einen Hirtenstab, der dritte trägt eine Schnur (zur Jagd) und ein Kraut; — die andern zur Rechten vom Beschauer tragen der eine eine Eidechse und ein Kraut, der andere [2]) eine Biene und einen Pfau, der mit seiner Farbenpracht ein Bild des Frühlings ist [3]), der dritte eine Schaale, zwischen ihnen steht ein Altar, worauf eine Frucht liegt dargebracht der fruchtbringenden Gottheit des Frühlings. —

p. 47—52., dann bei Dionysius und bei d'Agincourt Scult. Tav. VI. fig. 6. 7. abgebildet, s. oben Th. I. S. 21. Anm. 2.

[1]) Nicht, wie d'Agincourt sagt, Frühling und Herbst.

[2]) Von diesem Bilde des Frühlings spricht Winckelmann Versuch einer Allegorie Cap. III. in s. W. Bd. II. S. 537.

[3]) So erscheint auch der Pfau als Attribut des Monats *Mai* in dem gleichzeitigen Calendarium des Furius Dionysius um 354, abgeb. bei Kollar Anal. Vindob. T. I. zu p. 969.

Die Genien der Jahreszeiten sind ferner vorgestellt auf dem schon oben (Th. I. S. 210.) erwähnten Sarkophag der Aurelia Agapetilla aus dem Cömeterium der Agnes, sowie auf einem auch schon (Th. I. S. 215.) vorgekommenen Sarkophag in dem neu angelegten Gregorianischen Museum.

Dagegen sind nur drei Jahreszeiten abgebildet in einem Sarkophagrelief aus der Villa Carpegna im vaticanischen Museum [1]), welches zwischen alt- und neutestamentlichen Scenen die Figuren zweier Gatten in der Mitte der obern Reihe enthält; die Mitte der untern Reihe nehmen die Figuren der Jahreszeiten ein, nackte, jedoch ungeflügelte Genien: der des Winters hält einen blätterlosen Zweig und ein Paar Enten, der Genius des Sommers hat in der Hand ein Bund Aehren und eins zu seinen Füssen, der des Herbstes hat in der einen Hand einen langen Stab, in der andern ein Böckchen oder einen Hasen, zu dem ein Hund aufblickt: — bedeutsam ist der Frühling ausgelassen. Wie denn anderswo auch nur der Herbst allein aufgenommen ist: man sieht in einem Wandgemälde des Cömeterium der Agnes [2]) unter einem Bogen zwei herbstliche Genien mit einem Stab auf den Schultern, die jeder einen Korb mit Früchten tragen und einen Hirsch zwischen sich haben [3]).

Noch öfter sind durch Knaben und Jünglingsgestalten alle vier Jahreszeiten auf altchristlichen Grabmälern vorgestellt: sie erscheinen aber ohne Flügel, wonach es

[1]) Abgebild. bei Buonarroti Vasi di vetro p. 1. vergl. p. 6. 8.

[2]) S. oben Th. I. S. 357.

[3]) Zwar wird auch in der Beschreibung des vaticanischen Museum (Beschreib. Rom's II, 2. S. 109. unter n. 50.) zwischen zwei christlichen Sarkophagvorstellungen ein *Genius des Winters* aufgeführt, als ob er dazu gehörte; es sind jedoch drei verschiedene Monumente.

zweifelhaft ist, ob es Genien sein sollen, oder vielmehr Figuren aus dem menschlichen Leben, Bilder des Garten- und Ackerbaus. Namentlich in zwei Wandgemälden römischer Cömeterien, welche den guten Hirten zeigen umgeben von den Bildern der Jahreszeiten. Das eine Gemälde, am Gewölbe einer Kapelle im Cömeterium Pontiani befindlich [1]), deutet sie durch Knaben an: einer zur Linken, der in der einen Hand eine Lilie, in der andern einen Hasen bei den Füssen hält, bezeichnet den Frühling; oberhalb ein Knabe, der mit der Sichel Aehren schneidet, den Sommer; unterhalb steigt ein Knabe an einer Leiter auf einen Baum, um Trauben zu sammeln von dem Weinstock, der an ihm sich emporgerankt hat, als ein Bild des Herbstes; zur Rechten ist der Winter vorgestellt durch einen Knaben, der in der einen Hand eine Fackel hält, eine Hinweisung auf die langen Nächte, und zwischen einem Feuer und einem blätterlosen Baum steht. In dem andern Gemälde, welches in dem Cömeterium Callisti sich befindet [2]), sind es Jünglinge und Männer, nehmlich nach der Reihe, die mit dem Bilde des Frühlings beginnt: ein Mann, der Rosen pflückt, ein Jüngling, der mit der Sichel Aehren schneidet, ein Jüngling, der ein Frucht-horn und Weintrauben in den Händen hält, und ein Mann mit einer Schaufel auf der Schulter, zwischen einem Feuer und einem blätterlosen Baum stehend. Diese Figuren erscheinen nicht sowohl als *Personificationen* der Jahreszeiten, sondern vielmehr als Bilder der ihnen eigenen *Beschäftigungen*.

Eine Darstellung der Jahreszeiten in *weiblicher* Figur lässt sich im christlichen Alterthum nicht sicher nach-

[1]) Bosio p. 139. Aringhi T. I. p. 389. Bottari T. I. Tab. XLVIII.; sehr verkleinert bei d'Agincourt Pitt. X, 3.

[2]) Bosio p. 223. Aringhi T. I. p. 531. Bottari T. II. Tav. LV. Vergl. Münter Sinnb. I, 114.

weisen. Allerdings zeigt sich in einem für christlich gehaltenen Wandgemälde des Cömeterium der Priscilla die Hore des Herbstes, die in der Linken einen Stab, in der Rechten Früchte hält, begleitet vielleicht von einem Jagdhunde; aber das Gemälde, welches keine Spur des Christlichen enthält, scheint seinem ganzen Ursprung nach heidnisch zu sein [1]. Aehnlich einer Hore, mit Aehren und einem Lamm in den Händen, erscheint eine Figur auf einem Sarkophag zu Rom: dieselbe hat aber eine eigenthümlich allegorische Bedeutung nach ihrer Stellung zwischen Adam und Eva, denen sie die Aehren und das Lamm darreicht [2].

2. Im Mittelalter.

Jene Vorstellung der Jahreszeiten auf Gräbern scheint nicht das christliche Alterthum und den Bereich der Katakomben zu überschreiten. Aber unabhängig von dieser Auffassung hat sich die Personification derselben im spätern Mittelalter verbreitet in einer zwiefachen, der sittlichen und natürlichen Beziehung.

Es erscheinen nehmlich die Jahreszeiten zusammen mit den übrigen Zeitkreisen: und nun werden diese sämmtlichen Zeitkreise (Jahreszeiten, Monate, Tageszeiten) theils mit dem Kreislauf des menschlichen Lebens verknüpft, um an die Flüchtigkeit und Eitelkeit der Welt zu erinnern, — wozu das griechische Mittelalter Anleitung giebt. Andererseits geschieht es im lateinischen Mittelalter, dass mit Aufgebung dieser Beziehung die Zeitkreise für sich vor Augen gestellt werden als ein Kalenderbild. — Eine andere Personification der Jahreszeiten,

[1] S. oben Th. I. S. 203.
[2] Ebendas. S. 353.

welche durch das germanische Mittelalter sich hinzieht, hat vorwaltend auch nur eine physische Bedeutung, jedoch nicht ohne einen religiösen Hintergrund: es ist die Vorstellung von dem Kampf der Jahreszeiten, der auch das menschliche Leben berührt und des Todes gedenken lässt, — worin Nachklänge heidnischen Aberglaubens sich zeigen. Nun sind zwar nur die erstern Personificationen Gegenstand der zeichnenden Künste, namentlich der Malerei geworden; während die letztern nur im Gebiet der Poesie und Volkssitte uns entgegentreten. Doch sind auch diese in ihrer dramatischen Gestaltung nicht ohne ein kunstgeschichtliches Interesse und nehmen zumal vermöge einer Gedankenverbindung mit der erstgenannten Vorstellung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

1. Was zuerst die Vorstellung von einem *Kampf der Jahreszeiten* betrifft, so zeigt sich die erste Spur davon [1]) in dem Gedicht unter dem Namen des Beda († 735) oder auch des Milo Mönchs zu St. Amand († 872): Conflictus veris et hiemis [2]). Bei den Hirten, welche im Frühling zusammenkommen, den Kukuk zu besingen [3]), erscheint auch der Winter und der Frühling, von denen der letztere die Ankunft des Vogels preiset, jener ihn verwünscht. Es entspinnt sich hieraus ein allgemeinerer Streit zwischen beiden Jahreszeiten. In diesem Streit

[1]) Nicht zu gedenken der ähnlichen Vorstellung im klassischen Alterthum, wie bei Ovid. Metam. Lib. X. v. 164 sq.: quotiesque repellit Ver hiemem.

[2]) Unter Beda's Namen bei Burmann Anthol. lat. T. II. p. 356—358. Wernsdorf Poet. lat. min. T. II. p. 239—244. Unter dem Namen des Milo bei Oudin. De script. eccles. T. II. p. 326—328. Neuerdings mitgetheilt von Hoffmann Horae belgicae P. VI. p. 236—238. Vergl. Bähr Gesch. der röm. Literat. Suppl. I. S. 83. III. S. 110.

[3]) Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 640. 740.

wird der Frühling, eine männliche Figur, nur kurz geschildert als geschmückt mit einem Blumenkranz [1]; ausführlicher der Winter: er erscheint als ein Weib [2], struppig mit starrem Haar [3], er heisst der frostige, eisige, langsame Winter, stets zum Schlafen bereit [4], der erstarrt und matt in tiefen Höhlen sich versteckt nach den Mahlzeiten der Venus und den Bechern des Bacchus [5]. Er selber rühmt sich, Reichthum und frohe Mahlzeiten zu haben, süsse Ruhe und warmes Feuer im Hause: ihm gefällt es, den Schatz im Kasten zu zählen, der Speisen sich zu freuen und immer zu ruhen. Als der Frühling ihm vorhält: Wer häuft dir Reichthümer und sammelt dir Schätze, wenn nicht zuvor für dich arbeiten Frühling und Sommer?, erwidert der Winter: Ganz recht, darum sind sie auch meine Diener. Worauf der Frühling das letzte Wort hat: Nicht bist du ihr Herr, aber arm und elend stolzirst du und kannst dich durch dich selbst nicht mehr ernähren, wenn nicht der Kukuk, der kommen wird, dir Nahrung giebt. Schliesslich bringen auch die Hirten den Winter zum Schweigen, indem sie in das Lob des Kukuks einstimmen und die Erscheinungen und Beschäftigungen der Frühlingszeit herbeiwünschen.

Demnächst sind es die mittelhochdeutschen Dichter, insbesondere Nithart (um 1217), welche Schilderungen enthalten von dem Kampf des Sommers und Winters, der aber nicht bloss bei Worten stehen bleibt. Vielmehr ziehen dieselben mit ihren Leuten auf, um sich zu be-

[1]) v. 6.: Ver quoque florigero succinctus stemmate venit.

[2]) v. 22: tarda Hiems; v. 34: tarda Hiems, semper dormire parata. Zwar heisst er v. 45: prodigus; aber die Leseart wird angefochten, s. Wernsdorf zu d. St. p. 243. not. 45.

[3]) v. 7: Frigida venit Hiems rigidis hirsuta capillis.

[4]) Frigida, v. 7; glacialis, v. 13; tarda, s. Anm. 2.

[5]) v. 23. 24.

kriegen [1]: namentlich erscheinen im Gefolge des Winters Reif, dessen erster Raub Blumen und Laub sind [2], und Schnee, welche beide der Lerche Krieg ankündigen [3]; und es heisst vom argen Winter, dass er den guten Sommer überwinden wolle [4], oder vom leidigen Winter, dass er den lieben Sommer verjagt habe [5]. Hingegen der Sieg des Sommers wird gesungen in Liedern, die bis auf unsere Zeit im Volke sich fortgepflanzt haben, z. B.:

ja ja ja, der Sommertag ist da,
er kratzt dem Winter die Augen aus;
und der Sommer ist so keck,
er wirft den Winter in den Dreck [6].

Solchen Liedern entsprechend hat auch eine *Nachbildung dieses Kampfes* sich erhalten, — nicht in Bildwerken, aber dramatisch in der Volkssitte, welche sogar auf die ersten Anfänge dieser Kunst im Mittelalter zurückführt. Es wurde nehmlich die Ankunft des Sommers (wie wir jetzt sagen, des Frühlings) vor Alters festlich begangen; das ist in der Sprache des Mittelalters der *Empfang* des Sommers [7], der auch in einem Liede von Rubin angeredet wird [8]: sô wol dir lieber Sumer daz dû komen bist.

[1]) S. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 719. 721.
[2]) Nithart XCIV, 2, 7. 8. Minnes. von v. d. Hagen Th. III. S. 258.
[3]) Nithart in d. Nachtr. a. a. O. Th. IV. S. 754. a. zu n. XXXV.
[4]) Nithart CIII, 1, 1. 2. a. a. O. Th. III. S. 267.
[5]) Nithart LXXXIV, 1, 2. S. 248. CXXXII, 1, 1. 2. S. 293. — Auch die obigen Beiwörter sind zu bemerken, welche häufig wiederkehren: so heisst der Winter *arg* ebendas. II, 1, 1. S. 186. CXVI, 1, 2. S. 273. und *leidig* XIV, 1, 1. 2, 1. S. 199. der Sommer aber *lieb* ebendas. XCVIII, 1, 1. S. 261. CVIII, 1, 1. S. 270.
[6]) Bei Jac. Grimm a. a. O. S. 725.
[7]) Ebendas. S. 722.
[8]) Rubin XVII, 1, 6. Minnes. von v. d. Hagen Th. I. S. 316.

Man feierte diese Ankunft, wie einst bei den heidnischen Germanen durch Opfer und Feste, so in christlicher Zeit durch Gesänge und Spiele: es ward der siegreiche Kampf des Sommers mit dem Winter aufgeführt. Eine solche Vorstellung ist im Kanton Appenzell einheimisch, wo sie im Winter von umherziehenden Schauspielleuten aufgeführt wird, mit einem Singgespräch von schwäbischer Abkunft [1]). Den Sommer stellt ein Mann im blossen Hemde dar, in der einen Hand einen Baum mit Birnen, Aepfeln und Nüssen und flatternden Bändern, in der andern einen vielfach gespaltenen Knüttel haltend; der Winter trägt warme Kleider und einen gleichen Knüttel: beide schlagen einander auf die Schulter, dass es laut patscht. Jeder rühmt sich und schilt den andern; zuletzt weiset der Sommer den Winter zur Stube hinaus, lässt ihn aber wieder eintreten, da derselbe sich für besiegt erkennt: versöhnt reichen sie sich die Hand, „wir wollen mit einander gute Gesellen sein", singen sie, und ziehen weiter durch's Land. In Deutschland sind es namentlich die Gegenden des mittlern Rheins, jenseits in der Pfalz, diesseits zwischen Neckar und Main im Odenwald, in welchen der Streit der Jahresgewalten in Scene gesetzt wird [2]): da geschieht es auf dem Lande im März, dass ein vermummter Sommer und Winter, jener in Epheu oder Singrün, dieser in Stroh oder Moos gekleidet, auftreten und so lange mit einander kämpfen, bis der Sommer siegt; dann wird dem zu Boden geworfenen Winter seine Hülle abgerissen, zerstreut und ein sommerlicher Kranz oder Zweig umhergetragen. Einen ähnlichen Aufzug, aber in prächtigerer Ausstattung, hat Schweden und Gothland in

[1]) Tobler Appenzellischer Sprachschatz S. 425 f.
[2]) Jac. Grimm a. a. O. 724 f.

städtischer Volkssitte, nach einem Zeugniss des 15. Jahrhunderts aufzuweisen [1]). Da sind es zwei Reitergeschwader, welche am ersten Mai wie zu einem harten Kampf sich rüsten und gesondert in die Städte einziehn: der Rittmeister des einen, unter dem Namen Winter, ist mit viel Pelzen angethan und mit Feuergabeln bewaffnet, der reitet hoffärtiglich hin und wieder und wirft Schneeball nebst Eisschemel von sich; der Rittmeister des andern, Blumengraf genannt, ist mit grünem Gezweig, Laub und Blumen bekleidet und mit leichten Sommerkleidern angethan: diese halten alsdann ein öffentliches Stechen und Turnier. Der Winter und sein Gefolge werfen um sich mit Asche und Funken, das sommerliche Gesinde dagegen zeigt künstlich gezogene Birkenmaien und Lindenzweige, als ob sie aus dem Wald geholt wären, — eine Täuschung, um derentwillen die Gegner desto heftiger andringen; endlich wird dem Sommer von dem umstehenden Volk, welches der strengen Herrschaft des Winters müde ist, der Sieg zugesprochen.

In manchen Gegenden des mittleren Deutschlands, namentlich nach dem innern Franken zu, ist in jenem Kampf an die Stelle des Winters der *Tod* getreten, da im Winter die Natur erstirbt. Weiter östlich und nördlich, in Thüringen und Meissen, zumal bei den Slaven in Schlesien, der Lausitz und Böhmen, ist es Sitte ohne diesen Kampf in derselben Jahreszeit den Tod allein auszutreiben in Gestalt einer Puppe oder eines Strohmannes, der theils in's Wasser getaucht, theils verbrannt wird [2]).

[1]) Ol. Magnus Hist. de gent. septentrion. Lib. XV. c. 2. 3. Ins Teutsch bracht durch Jsr. Achatium. Strassb. 1567. Bl. CCXXXII. b. ff.

[2]) Jac. Grimm a. a. O. S. 726—728. 730 ff.

Dies Götzenbild scheint aber nicht bloss den Tod zu bedeuten, sondern die heidnische Gottheit nachzubilden, die zwar dem Christenthum hat weichen müssen, aber als dämonische Macht fortwirkt (wie überhaupt die Götter der Heiden für Dämonen gehalten wurden) und in der winterlichen Jahreszeit ihre Herrschaft behauptet: sie erscheint als feindliche Naturgewalt, der auch das menschliche Leben preisgegeben ist, — das sich aber ihrer erwehrt.

Ganz im Gegentheil ist in eben diesen Gegenden der *Sommer* als Repräsentant des überwundenen Heidenthums, wie es scheint, aufgefasst und auch *dargestellt* worden, in einem merkwürdigen Miniaturbilde aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Dasselbe befindet sich auf dem Titelblatt einer Handschrift des unter dem Namen Mater verborum bekannten, mit böhmischen Glossen vermehrten Glossars, welche von dem Maler Miroslaw mit Miniaturen geschmückt ist, die eine geschickte Nachahmung byzantinischer Vorbilder erkennen lassen, und im vaterländischen Museum zu Prag aufbewahrt wird. Es ist die Initiale A, verziert mit phantastischen Gebilden und dämonischen Gestalten [1]: man erblickt in derselben eine weibliche, oben unbekleidete Figur, welche zwei Pflanzen hält, mit der Umschrift: *Estas, Siwa.* Siwa, welche hier dem Sommer gleich gesetzt wird, ist in der slavischen Mythologie die Göttin der Fruchtbarkeit, — wie sie unter den Glossen der Mater verborum der Ceres verglichen wird [2]: etymologisch ist die andere Erklärung durch diva, dea wohl berechtigt und ein Zusammenhang mit dem indischen Mythus nicht zu verkennen. Ueber

[1]) Wocel Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde S. 8. 133 f. Waagen im Deutschen Kunstblatt 1850. No. 17. S. 130.

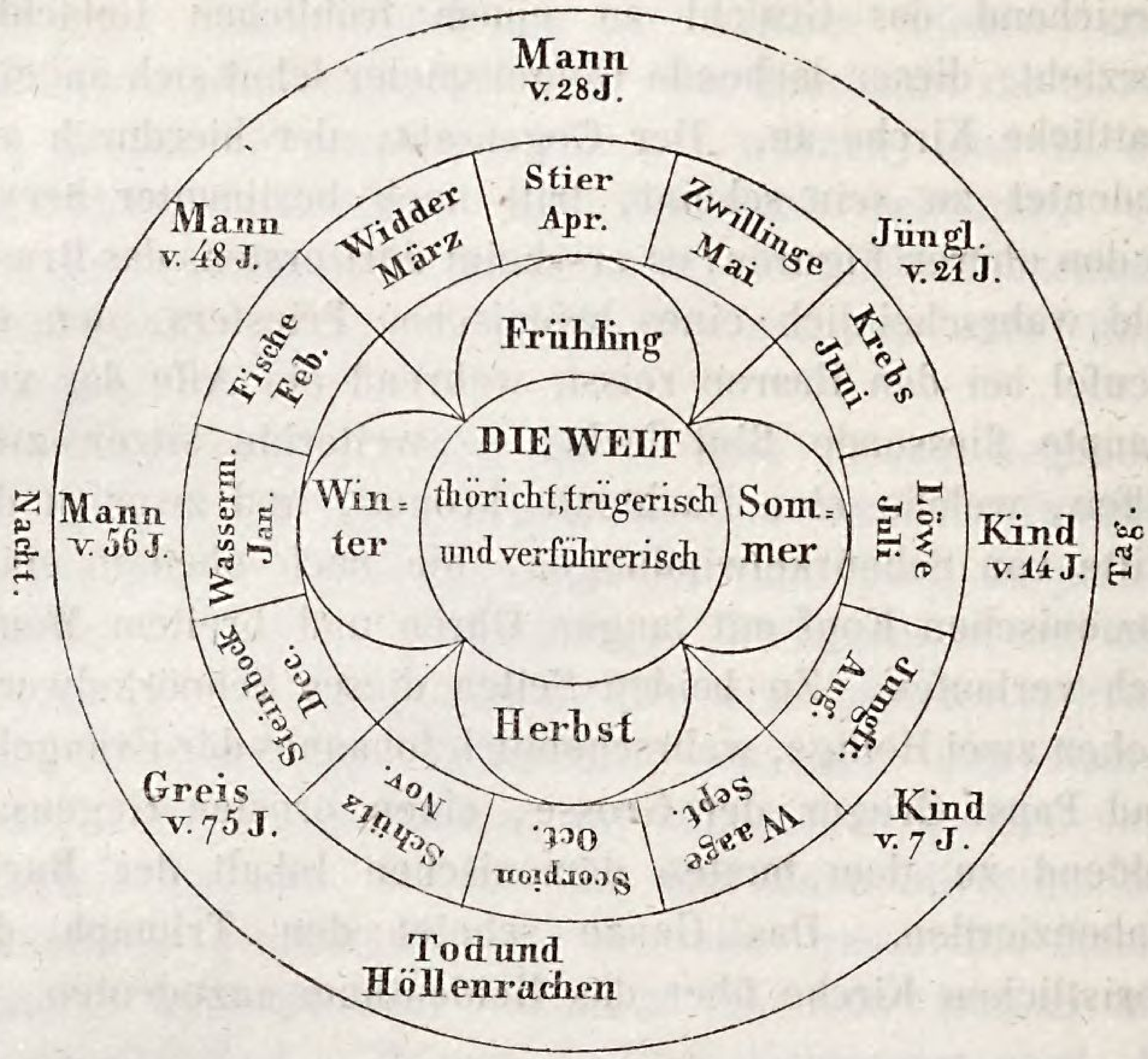
[2]) Siva, dei frumenti, Ceres; Siva, diva, dea. Wocel a. a. O. S. 8.

dieser heidnischen Gottheit sitzt aber ein Männlein mit rothen Strumpfhosen und weitem Mantel, welches die Geige streichend das Gesicht zu einem fröhlichen Gelächter verzieht: dieser lachende Geigenspieler lehnt sich an eine stattliche Kirche an. Der Gegensatz, der hierdurch angedeutet zu sein scheint, tritt noch bestimmter hervor in den oberen Figuren: es erscheint dort erstens das Brustbild wahrscheinlich eines heidnischen Priesters, den ein Teufel bei den Haaren reisst, während ein Affe das vom Haupte fliessende Blut leckt; — weiterhin sitzen zwei Affen, welche eine Nachteule krönen, und zwar in der Mitte von Schnörkelwindungen, die nach oben in einen dämonischen Kopf mit langen Ohren und breitem Munde sich verlaufen. Zu beiden Seiten dieses Schnörkelwerks stehen zwei Heilige, wahrscheinlich Johannes der Evangelist und Papst Gregor der Grosse, einen ernsten Gegensatz bildend zu dem bunten dämonischen Inhalt der Buchstabenzierden. Das Ganze scheint den Triumph der christlichen Kirche über das Heidenthum anzudeuten.

2. Ohne diesen religionsgeschichtlichen Hintergrund, allein nach dem Parallelismus, der zwischen dem Kreislauf der Jahreszeiten und dem Kreislauf des menschlichen Lebens, der selbst von jenem abhängt, so natürlich sich darbietet, aber in sittlicher Anwendung im Sinne des Spruchs: „die Welt vergeht mit ihrer Lust“ (1 Joh. 2, 17.), ist die *Kunstvorstellung* der Jahreszeiten angeordnet, welche dem griechischen Mittelalter eigenthümlich ist. Das Handbuch nehmlich der griechischen Kirchenmaler von dem Mönch Dionysius etwa aus dem 15. Jahrhundert, das aber ältere Traditionen bewahrt [1], giebt Anweisung zu folgendem Bilde, welches die Aufschrift erhält:

[1] S. oben Th. I. S. 305.

Das thörichte Leben der trügerischen Welt [1]).



In der Mitte sieht man die Figur der Welt oder vielmehr der Zeit, umher die Jahreszeiten in männlicher Gestalt und die Zeichen der Monate: der Frühling sitzt zwischen Blumen auf grüner Wiese, mit einem Blumenkranz auf dem Haupt und spielt die Harfe, der Sommer, mit einem Hut bedeckt, hat eine Sichel und mäht, der Herbst schlägt mit einer Stange Früchte vom Baum, der Winter sitzt mit Pelz und Kappe bekleidet und wärmt sich am Feuer; — der äusserste Kreis enthält das Rad des menschlichen Lebens, das sind die sieben Alter, ein jedes mit einer Inschrift: bei dem Kinde von 7 Jahren steht: „wann doch werde ich die Höhe erstiegen haben?“, — bei

[1]) Didron Manuel d'iconogr. chrét. grecque et lat. p. 410.

dem Manne von 28 Jahren, der oben auf einem Throne sitzt, gekrönt, mit dem Scepter in der Hand: „wer ist ein König, wie ich? wer ist über mir?“, — bei dem Greise: „weh, weh, o Tod, wer kann dir entgehn?“ Darunter ist in einem Grabe ein grosser Drache, der einen Menschen im Rachen hat und in einem andern Grabe daneben der Tod, mit der Inschrift: „die alles verschlingende Hölle und der Tod“. Zu beiden Seiten des Rades aber stehen zwei Genien, Tag und Nacht, welche dasselbe mittelst Seile umdrehen. — Mit geringen Modificationen erscheint diese Anweisung befolgt in einem Frescogemälde in der Kirche von Sophades in Thessalien [1]. In der Mitte ist die Figur der Zeit, umgeben von den Jahreszeiten, worauf mit Auslassung der Monate das Rad mit den Altern des Menschen, sechs an der Zahl, folgt: dies ist in einem Quadrat beschrieben, in dessen Ecken oben Sonne und Mond, unten Tag und Nacht erscheinen, welche letztern ebenfalls das Rad umdrehen: — über der ganzen Scene herrscht die Figur der Welt. Hier sind die Jahreszeiten zwiefach charakterisirt: einmal durch die vier Elemente, welche sie bei sich haben, ein jedes das in ihr vorwaltende: das ist im Sommer das Feuer, im Frühling die mit Düften erfüllte Luft, im Winter das Wasser als Eis, im Herbst die mit Früchten besetzte Erde; — sodann durch das Lebensalter, welches sie einnehmen, indem der Frühling als ein Jüngling, der Sommer als ein junger, der Herbst als ein reifer Mann und der Winter als ein Greis erscheint: so bilden sie den Stufengang des menschlichen Lebens vor, dessen eigentliche Scenerie die folgende Zone umfasst.

Dieselbe Vorstellung findet sich nun auch in lateinischen Miniaturen, — ein neues und interessantes Zeichen

[1]) Didron Man. d'iconogr. chrét. grecque et lat. p. 412.

des Zusammenhangs der beiderseitigen Kunstgebiete und der Einwirkung, welche das griechische Mittelalter auf die abendländischen Kunstvorstellungen gehabt hat [1]). Nur ist hier fortgelassen (obwohl es anderswo, namentlich in dem Glücksrade der Kirchenfenster, eine selbständige Darstellung erhalten hat), was in den griechischen Malereien die geistige Spitze des Bildes ist, das Rad mit den Menschenaltern, — so dass nur die Vorstellung der Zeitkreise übrig bleibt. Auch nimmt statt der Figur der Zeit die des Jahres die Mitte ein. Solche Bilder enthält eine stuttgarter und eine berliner Handschrift [2]), beide aus dem 12. Jahrhundert. In der erstern sind die Jahreszeiten, denen auch der Name beigeschrieben ist, näher charakterisirt: der Winter ist ein bejahrter, bärtiger Mann, die andern sind jugendlich; der Sommer ist nackt, die andern sind bekleidet, auch hat der Herbst einen Hut und der Winter eine Mütze auf dem Kopf; der Frühling hat Blumen in den Händen, der Sommer eine Sichel und Aehren, der Herbst einen Korb mit Weintrauben, der Winter sitzt am Feuer und wärmt daran den einen Fuss, von dem er den Stiefel abgezogen hat. In der andern Handschrift erscheinen die vier Figuren, welche Arme und Beine nackt haben und phrygische Mützen tragen, ohne Attribute, aber mit den Inschriften: Ver floridus, Aestas frugifer, Autumnus fertilis, Hiemps horribilis. Auch in einer florentinischen Handschrift vom Ende des 13. Jahrhunderts [3]) sind mit dem Jahre die Jahreszeiten so

[1]) Ich habe hierüber im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin am 15. Apr. 1850 einen Vortrag gehalten, von dem ein kurzer Auszug sich findet im Preuss. Staatsanzeiger 18. Mai 1850. Beil.

[2]) S. unten §. 52, a.

[3]) Einem Gebetbuch vom J. 1293, in der Laurentiana Plut. XXV. cod. 3. p. 14. b. Bandini Catal. cod. lat. bibl. Laurent. T. I. p. 749.

wie die Monate dargestellt. — Hierher gehört auch ein Mosaik zu Rheims aus dem 12. oder 13. Jahrhundert [1]), welches in den vier Ecken eines Quadrats, dessen Mitte der Erdkreis einnimmt, die vier Jahreszeiten mit Angabe ihrer Namen enthält.

Wie beliebt zu der Zeit der Gedanke war, der zur Darstellung solcher Figuren führte, zeigt die mittelhochdeutsche Poesie, in der, auch abgesehn von den vorhin geschilderten Gebräuchen und den sie begleitenden Gesängen, vielfach die beiden Hauptjahreszeiten Sommer und Winter personificirt sind, indem der Winter als Herr angeredet [2]) und die Güte des Sommers gepriesen [3]) und von beiden gesagt wird, sie hätten Urlaub genommen [4]). Und Spuren dieser persönlichen Auffassung haben sich auch durch Redensarten wie: der Sommer, der Winter ist vor der Thür, kehrt ein — im Munde des Volks bis auf diesen Tag erhalten [5]).

3. In der neuern Zeit.

Diesen Gedanken hat auch die Kunst der neuern Zeit gepflegt, doch so, dass sie der antiken Motive für die Bezeichnung der Jahreszeiten sich erinnerte. Und zwar erscheinen dieselben meist als Horen, theils im Zusammenhang mythologischer Compositionen, theils selbständig, theils auch in Verbindung mit einer christlichen Kunstvorstellung.

1. Das letzte finden wir bei Raphael in seinen Tapeten.

1) S. oben S. 103.

2) Nithart CIII, 2, 5. Minnes. von v. d. Hagen Th. III. S. 267.

3) Jac. Grimm Deutsche Mythol. S. 720. Anm. 2.

4) Nithart XVI, 1, 1. S. 202. XX, 2, 1. S. 207; — XCVIII, 1, 1. 2. S. 261.

5) Vergl. Jac. Grimm a. a. O. S. 719.

Nehmlich zu dem Bilde des Petrus, der vom Heiland die Schlüssel empfängt, sind auf dem Friese seitwärts wie zur Rechten die Parzen, so zur Linken die Jahreszeiten dargestellt [1]). Der Sinn dieser Einfassung ist, wie es scheint, die Hauptvorstellung durch den Gegensatz zu heben. Es stehn sich gegenüber die Gewalt der Horen und Parzen über den Leib des Menschen, und die Schlüsselgewalt der Kirche, die Seelen zu binden und zu lösen. Und wie im Bereich jener der Kreislauf des irdischen Lebens, Anfang und Ende, Blühen und Vergehen ist; so ist die Kirche, welche der Herr auf einen Felsen gegründet, ein Hort des ewigen Lebens und lässt alle ihre ächten Glieder die Macht der Zeit und des Schicksals überwinden. So erinnert diese doppelte Randvorstellung zwar für sich genommen an das trotzige Wort gegen den Zeus, welches dem Prometheus in den Mund gelegt wird [2]):

Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige *Zeit*
Und das ewige *Schicksal*
Meine Herren und deine?

Wie aber die antike Randvorstellung dem christlichen Hauptgegenstande sich unterordnet, dient die ganze Composition vielmehr zur Veranschaulichung des Spruches (1 Petr. 1, 24. 25): „Alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume: das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit."

2. Andrerseits sind die Horen im Zusammenhang der Götterfabel vorgestellt, — wie man sie, drei an der Zahl, bei dem Gastmahl der Götter zur Vermählung des

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 239. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 402.

[2]) Goethe Prometheus, in s. W. Th. II. S. 79.

Amor und der Psyche von Raphael in der Farnesina sieht [1]: sie haben Schmetterlingsflügel am Rücken und streuen Blumen auf die Tafel. Besonders häufig erscheinen einige Horen in Begleitung des Sonnengottes und bei seinen Rossen beschäftigt; doch sind diese nicht gerade für die Vorsteherinnen der Jahreszeiten zu nehmen, — wenigstens unterscheidet Ovid von den letztern die Horen, welche das Geschäft haben, die Rosse des Sonnengottes anzuschirren [2]. Diese Vorstellung ist gleichfalls von Raphael aufgenommen in der Zeichnung zu einer Medaille, worin die Pferde des Sonnengottes, der von seinem Wagen zur Erde steigt, von zwei Horen gebändigt werden [3], — während er in der Zeichnung zu einer zweiten Medaille die Pferde der Aurora von den Horen geleitet sein lässt [4]. Damit stimmt auch die Anweisung des Annibale Caro zu den Malereien im Schlafzimmer des Palastes Caprarola [5]: „vor der Aurora, sagt er, würde ich einige Mägdlein anbringen, um die Horen zu bezeichnen, welche ihr und der Sonne vorauseilen; diese müssen in Gewänder gekleidet sein, Kränze und jungfräulichen Haarschmuck, Flügel an den Schultern und in den Händen Blumen haben, die sie ausstreuen“ [6].

[1] Vergl. die Kupferstiche bei Bartsch Peintre grav. T. XV. p. 210. n. 38. p. 223. n. 69.

[2] Ovid. Metam. Lib. II. v. 118 sqq.

[3] Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 234. Th. II. S. 437.

[4] S. unten §. 51, 3.

[5] Vasari Leben der Maler Th. V. S. 239.

[6] So erscheint auch der Sonnengott auf seinem Wagen, umgeben von der Zeit und den Horen, in einem Kupferstich von Julius Bonasone um die Mitte des 16. Jahrh., Bartsch Peintre grav. T. XV. p. 138. n. 99. Man sieht ferner die Horen den Wagen des Sonnengottes umtanzend in dem Deckengemälde des Guido Reni im Palast Rospigliosi, und 2 Horen bei dem Wagen des Sonnengottes in einem Gemälde des Nic. Poussin, so wie 3

3. Endlich ist die selbständige Darstellung der Jahreszeiten ein beliebter Vorwurf der neuern Kunst. Eine Composition Apollo und die vier Jahreszeiten ist unter dem Namen Raphaels gestochen [1], wird aber vielmehr dem Franz Floris beigemessen. Die vier Jahreszeiten allein sind vorgestellt in einem Gemälde von Rosso († 1541) im K. Museum zu Berlin (n. 272.), so wie in einem bronzenen Basrelief von italienischer Arbeit auch aus dem 16. Jahrhundert in der Sammlung Depaulis zu Paris [2]. In dem erstern erscheinen Frühling und Sommer als weibliche, Herbst und Winter als männliche Figuren: der letzte, mit starkem Bart, ist ganz verhüllt und steht an einem Feuer; die übrigen haben einen Kranz um's Haupt, der Frühling von Blumen, der Sommer wie es scheint von Aehren, der Herbst von Weinlaub, der erste hat auch Blumen im Gewand, der andere eine Garbe im Arm, der dritte keltert Trauben. So sind auch in dem genannten Relief, welches alle Jahreszeiten in weiblicher Gestalt darstellt, Frühling und Sommer durch Blumen und Aehren charakterisirt, die Hore des Herbstes aber hat ein Fruchthorn, die des Winters eine Kohlenpfanne in der Hand und zu ihren Füssen einen blätterlosen Baumstamm. — Drei Horen in Mosaik gearbeitet befinden sich im K. K. Antiken-Kabinet zu Wien, wohin sie aus Neapel durch Kaiser Joseph gekommen sind: sie werden nur allgemein als eine moderne Arbeit bezeichnet [3].

Horen auf dem Wagen der Luna in einem Gemälde von Tintoretto, die beiden letztern in Berlin: von diesen drei Gemälden s. oben S. 195 f.

[1] Von Gibertus Venius, 1589. Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 656.

[2] Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Basrel. T. II. Pl. VIII. fig. 1. 2.

[3] Arneth Beschreib. der zum K. K. Münz- und Antiken-Kab. gehörigen Statuen, Büsten u. s. w. S. 15. n. 100.

Auch das 17. Jahrhundert hat noch eine Reihe interessanter hierher gehöriger Kunstwerke aufzuweisen. Namentlich von Nic. Poussin zwei Gemälde: der Tanz der Jahreszeiten nach dem Zitherspiel des Saturn im Palast Rospigliosi zu Rom [1]), desgleichen die Jahreszeiten nebst dem Saturn in der Umgebung des Helios, den Phaeton um den Sonnenwagen anspricht, im K. Museum zu Berlin [2]). Und andere Malereien und Sculpturen [3]). Darunter verdienen noch einige hervorgehoben zu werden wegen der Aufnahme jenes Motivs, das schon von Ovid angegeben, auch im griechischen Mittelalter zur Aus-

[1]) Gestochen von Raph. Morghen.

[2]) n. 478. s. oben S. 196.

[3]) Z. B. ein Gemälde auf Kupfer von Louis Boulogne, 1698. im K. Museum zu Berlin n. 487., worin die Jahreszeiten in weiblicher Gestalt erscheinen mit Ausnahme des Herbstes, der männlich ist: eine in der Mitte thronende weibliche Figur mit einem Löwen zu ihren Füssen scheint die Cybele oder die Erde zu bedeuten; rechts von derselben sitzen zwei Frauen, eine nur halb sichtbar mit einem Apfel, die andere mit einem Blumengewinde in der Hand, das ist Winter und Frühling; auf der andern Seite sitzt auf Garben der Sommer, eine ganz nackte weibliche Figur mit einer Sichel in der Hand, weiterhin steht der Herbst, mit einem Fell umgethan und einen Pokal haltend: der Frühling hat Blumen, der Sommer Aehren, der Herbst Weinlaub im Haar (wie in dem Gemälde von Rosso); im Hintergrund sieht man Satyrn und Panisken. — In Email gearbeitet sind die Jahreszeiten, zwei männliche und zwei weibliche Figuren, auf dem Fuss eines Leuchters von Jos. Laudin ebenfalls aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in der K. Kunstkammer zu Berlin I. G. 197. s. (v. Ledebur) Leitfaden S. 45. vergl. Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer S. 149. — Die Jahreszeiten in Hermengestalt, der Winter bärtig, verhüllt, die übrigen weiblich in gewöhnlicher Charakteristik, Sculpturwerke von Fr. Coudray († 1727) befinden sich zu Dresden, abgeb. bei Le Plat Rec. des marbres antiq., qui se trouv. dans la galerie à Dresden Pl. 215. 216.

führung gekommen ist [1]), nehmlich durch die Folge der Lebensalter die Jahreszeiten zu charakterisiren. Eine allegorische Composition dieser Art, zwar ohne Personification der Jahreszeiten, zugleich mit Andeutung dreier Elemente, der Luft, des Wassers und der Erde, enthalten die Elfenbeinreliefs am Gehäuse einer Uhr im Besitz des Herrn Oberconsistorialrath Twesten in Berlin [2]). Aber

[1]) S. oben S. 319. 337.

[2]) Das Uhrwerk ist verfertigt von Joh. Sayller zu Ulm; der Verfertiger des Elfenbeinschnitzwerks hat von seinem Namen nur die Buchstaben D. H. verrathen. Dasselbe besteht aus vier Tafeln, jede mit einer männlichen und einer weiblichen Figur, die neben oder gegenüber einander gelagert sind. Nur auf der ersten Tafel, wo beide in jugendlichem Alter, im Frühling des Lebens und der Liebe erscheinen, ist noch die Figur eines Knaben hinzugefügt, so dass auch das Kindesalter vertreten ist; alle drei haben Blumen in den Händen. Der Sommer ist durch das Mannesalter bezeichnet: die Scene aber ist am kühlenden Wasser, der Mann sitzt am Schilf und giesst eine Urne aus, die Frau sitzt auf einem Delphin und hat in jeder Hand einen Fisch. Dem Herbst entspricht das reifere Alter: die Frau erscheint als Schnitterin mit der Sichel in der einen Hand, in der andern hält sie eine Garbe; der Mann, eine bärtige Gestalt, stützt sich auf seinen Harnisch und hält das Schwerdt gefasst, er ist zum Kampf gerüstet, um Haus und Hof und die Geschäfte des Friedens zu schirmen. Die letzte Tafel zeigt die Trennung und das Ende: der Greis ist verschieden, daneben sitzt die Alte mit fliegendem Haar und ringt verzweifelnd die Hände, umher liegt zerbrochenes Geräth, eine Eule ist Zeuge des Untergangs. — Hier ist also ausser der Folge der Lebensalter auch die Folge der Elemente in die Darstellung verflochten, sofern die Blumen der Frühlingsscene auf die von Düften erfüllte Luft deuten, das feuchte Element bildet den Hintergrund des Sommers, der Herbst scheint auf die fruchtbringende Erde zurückzuweisen: nur das Feuer fehlt. Diese Tafeln bilden die Seitenwände des Uhrgehäuses, welches in verticaler Folge noch einmal dieselben Elemente deutlicher zeigt. Denn die Füsse bestehen aus vier silbernen Delphinen, und oben in den vier Ecken der Einfassung

persönlich sind sie, durch die Alter unterschieden, als tanzende weibliche Figuren vorgestellt in einer Composition des portugiesischen Malers Fr. Vieira [1]) im achtzehnten Jahrhundert.

Ein neues Motiv aber ist die allegorische Anwendung der heidnischen Götterfabel, wenn zum Theil die grossen Götter, deren Gaben die Erzeugnisse einzelner Jahreszeiten sind, als Repräsentanten derselben eingeführt werden. So geschieht es in vier Gemälden des Joh. Breughel und Heinr. von Balen in der münchener Pinakothek [2]), worin der Frühling erscheint unter dem Bilde der Flora, die in einem Blumengarten auf einem Teppich sitzt; der Sommer in Gestalt der Ceres, die unter einem schattigen Baum sitzt und Früchte und Blumen sich vorlegen lässt; der Herbst unter dem Bilde des Bacchus, der unter einem mit Aepfeln prangenden Baum sitzt, Bacchantinnen und Satyrn legen ihm Trauben und andere Herbstfrüchte vor; den Winter aber bezeichnet ohne eine solche Götterfigur nur eine Mahlzeit am Kaminfeuer und in der Ferne Schlittschuhlaufen auf dem Eise eines Kanals. — Der Gegensatz gegen diese Auffassung und zwar in zwiefacher Richtung zeigt sich in vier Gemälden von Nic. Poussin im Louvre [3]). Da sind es erstens nicht mythologische Scenen, sondern biblische Vorgänge, welche die Jahreszeiten charakterisiren: und zwar den Frühling das Paradies, worin Adam und Eva mit allerlei Thieren verweilen; den Sommer Boas,

des Zifferblatts erscheinen ebenfalls in Silber geflügelte, blasende Köpfe: dadurch ist also das Wasser und die Luft bezeichnet, während in der Mitte die Elfenbeinreliefs insgesammt das menschliche Leben auf Erden abbilden.

1) Gestochen von Greg. Franz de Queiroz 1799, s. Heller Prakt. Handbuch für Kupferstichsammler 2. Aufl. S. 567.

2) Kab. IX. n. 224. 225. 231. 232.

3) „. 217—220. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 650.

welcher den Befehl ertheilt, der vor ihm knieenden Ruth das Aehrenlesen zu gestatten; den Herbst die israelitischen Kundschafter mit der über einem Stabe gehängten Traube (4 Mos. 13, 24.); den Winter die Sündfluth mit der Arche. Zweitens aber erscheinen alle diese Vorgänge nur als Staffage; zur eigentlichen Charakteristik der Jahreszeiten dient hier die *landschaftliche* Composition: für den Frühling eine baumreiche Gegend, für den Sommer ein grosses Kornfeld, für den Herbst eine fruchtbare, für den Winter eine nächtliche, nur von einem Blitzstrahl matt erhellte Landschaft. Und so tritt im Gegensatz gegen die antike Personification der Naturerscheinungen das Ergreifen der Naturwahrheit, als das unterscheidende Wahrzeichen der modernen Kunst, in diesen kunstgeschichtlich bedeutsamen Bildern uns entgegen.

Welche Wahrheit aber auch jener Personification innewohnt, — wie die Kraft der Poesie auch den Jahreszeiten und ihren Erzeugnissen Leben und Persönlichkeit leiht, das möge schliesslich noch ein Wort des grossen Dichters darthun, wo die Folgen eines Zwiespalts zwischen dem Elfenkönig und der Elfenkönigin geschildert werden [1]:

Durch eben die Zerrüttung wandeln sich
Die Jahreszeiten: silberhaar'ger Frost
Fällt in den zarten Schooss der Purpurrose;
Indess ein würz'ger Kranz von Sommerknospen
Auf Hyems Kinn und der beeisten Scheitel
Als wie zum Spotte prangt. Der Lenz, der Sommer,
Der zeitigende Herbst, der zorn'ge Winter:
Sie alle tauschen die gewohnte Tracht,
Und die erstaunte Welt erkennt nicht mehr
An ihrer Frucht und Art, wer jeder ist.

[1]) Shakspeare Sommernachtstraum II. Akt, 1. Scene. W. Th. IV. S. 248.

§. 51. Die Tageszeiten.

Die Haupttageszeiten finden sich schon in den ältesten Urkunden des Alten Testaments erwähnt: der allgemeine Unterschied von Tag und Nacht, so wie der Morgen und Abend, welche Gott gemacht hat, gleich in der Schöpfungsgeschichte; die beiden andern Tageszeiten zuerst in der Geschichte Israels in Aegypten, nehmlich der Mittag bei der Speisung der Brüder Joseph's (1 Mos. 43, 16. 25.), die Mitternacht bei der Erwürgung der Erstgeburt (2 Mos. 12, 29.). Eben so im Neuen Testament [1]. — Auch die älteste griechische Poesie entbehrt nicht des Gedankens, dass die Tage und Nächte von Gott geordnet seien [2]: es werden gleichfalls die drei Zeiten des (natürlichen) Tages Morgen, Mittag und Abend bei Homer unterschieden [3]; doch dem entsprechend auch die Nacht in drei Theile getheilt [4].

In der Götterfabel aber ist von diesen Zeiten vornehmlich nur der Nacht und dem Morgen als mythischen Wesen persönliche Existenz geliehen.

Die *Nacht* erscheint schon bei Homer als obwaltend über Götter und Menschen und mächtig zu schirmen, dass selbst Zeus, obwohl erzürnt, sich scheut ihr entgegenzutreten [5]: vielleicht sind der Schlummer (Hypnos),

[1]) Der Morgen heisst *ὀρθρὸς* Luc. 24, 1; der Abend *ἑσπέρα* Luc. 24, 29. (sie werden auch umschrieben durch *γίνεται ἡμέρα*, Luc. 4, 42. Apostelgesch. 12, 18. und öfter; und durch *ἡ ἡμέρα κλίνει*, Luc. 9, 12. 24, 29): der Mittag *ἡμέρα μέση*, Apostelgesch. 26, 13; die Mitternacht *μέση νὺξ* und *μέσον τῆς νυκτὸς*, Matth. 25, 6. Apostelgesch. 27, 27.

[2]) Hom. Od. ξ', 93.

[3]) Hom. Il. φ', 111: *ἔσσεται ἢ ἠὼς, ἢ δείλη, ἢ μέσον ἦμαρ.*

[4]) Ibid. κ', 253.

[5]) Ibid. ξ', 259. 261.

dem sie jenen Schutz erweiset, und sein Zwillingsbruder der Tod [1]) als ihre Söhne gedacht. Deutlich wird diese Abstammung ausgesprochen bei Hesiod: ihm zufolge ist die Nacht eine Tochter des Chaos und Gemahlin des Erebos, mit welchem sie den Aether und den Tag (Hemera) erzeugt; aus sich selbst aber gebiert sie ausser andern Wesen, zumal Schicksalsgottheiten, den Tod und den Schlaf [2]). Später erscheinen auch die Sterne als Kinder der Nacht [3]). — Hin und wieder war ihr ein Cultus gewidmet: wenigstens soll sie in ältester Zeit zu Delphi ein Orakel gehabt haben, welches von ihr auf die Themis überging [4]); und ein Orakel hatte sie zu Megara noch im zweiten christlichen Jahrhundert [5]). Dazu wird bei den Tragikern sie angerufen, selbst neben dem Zeus als „liebe Nacht" [6]), oder als „heilige Nacht", — wie Andromeda klagt [7]): o heilige Nacht, wie lang ist die Fahrt, die du auf der gestirnten Bahn zurücklegst. — Sie heisst geflügelt bei den Dichtern [8]): und zwar hat sie schwarze Fittige [9]), welche sie über die Erde ausbreitet. Auch erscheint sie auf einem gewirkten Kleide bei Euripides [10])

[1]) Hom. Il. π', 672. 682.

[2]) Hesiod. Theog. 123—125. 212. Vergl. Cic. De nat. deor. Lib. III. c. 17.

[3]) Orph. Hymn. VII. v. 3. Tibull. Eleg. II, 1, 87 sq.

[4]) Schol. in Pind. Hypothes. Pyth. p. 297. ed. Boeckh. Doch s. oben S. 53. Vergl. Voss zu Arat. Phaenom. v. 407. S. 78.

[5]) Pausan. Graec. descr. Lib. I. c. 40. §. 5.

[6]) Aeschyl. Agam. v. 355.

[7]) Euripid. Androm. fr. 1. p. 57. ed. Wagner.

[8]) *κατάπτερος* bei Euripid. Orest. v. 178.

[9]) Daher sie *μελανόπτερος* heisst bei Aristoph. Av. v. 695. Und bei Virg. Aen. Lib. VIII. v. 368:

Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis;

vergl. Ibid. Lib. II. v. 360.

[10]) Euripid. Jon v. 1150.

in schwarzem Gewande, während sie bei Aeschylus [1]) ein buntes Gewand hat und später ihr ein Sternenkleid geliehen wird [2]). Beide geben ihr einen Wagen [3]), der nach Euripides und andern Dichtern von Sternen begleitet ist [4]), — wie auch Tibullus singt [5]):

Spielt! Schon füget die Nacht das Gespann und dem Wagen der Mutter
Folgen im lustigen Chor Sterne, die goldenen, nach.

Derselbe theilt ihr ein Viergespann zu [6]), während Virgil sie mit einem Zweigespann fahren lässt [7]). — In den Denkmälern aber, von denen Kunde auf uns gekommen ist, so wie in denen, die noch vorhanden sind, ist sie ohne Gespann vorgestellt [8]). Eine Statue der Nacht, ein sehr rohes Werk von der Hand des alten samischen Künstlers Rhökus um 635 vor Chr., stand im Tempel der Diana zu Ephesus [9]). In Relief war sie auf dem Kasten

[1]) Aeschyl. Prometh. v. 24: ἡ ποικιλείμων νύξ.

[2]) Orph. Hymn. VII. v. 10: (ἀστέρες) αὐγάζοντες ἀεὶ νυκτὸς ζοφοειδέα πέπλον. Fulgent. Mythol. Lib. I. p. 617. ed. Staveeren: Nox stellato peplo.

[3]) Aeschyl. Choeph. v. 660. Euripid. Jon l. c.

[4]) Euripid. l. c. v. 1151. Theocrit. Idyll. II. v. 166.

[5]) Tibull. Eleg. II, 1, 87.

[6]) Ibid. III, 4, 17.

[7]) Virg. Aen. Lib. V. v. 721. Ebenso Valer. Flacc. Argonaut. Lib. III. v. 211.

[8]) Zwar versucht Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. p. 395. not. 3. mehrere Bildwerke nachzuweisen, auf denen die Nacht mit zwei Pferden, sogar mit zwei Rindern zu sehen sei, namentlich die Endymionreliefs in Villa Borghese und Villa Panfili (Beschreib. Rom's III, 3. S. 246. 629); — dort ist aber nicht die Nacht, sondern die Luna vorgestellt. Vergl. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 66., wo diese Sarkophage mit F, G bezeichnet sind.

[9]) Pausan. X, 38, 3. O. Müller Handb. der Archäol. §. 71. Anm. 1. S. 50. Thiersch Epochen S. 181. 265. Creuzer Symbol. und Mythol. 3. Ausg. Th. II. S. 587.

des Kypselus im Tempel der Juno zu Olympia gebildet mit zwei Knaben, dem Schlaf und dem Tode, auf den Armen [1]). Nach diesem Vorbilde erscheint die Nacht, bekleidet, mit bogenförmigem Gewand über dem Haupt [2]), die beiden Knaben auf den Armen haltend, auf dem Grabstein einer Luccia Telesina im Museum Chiaramonti [3]). Mit Wahrscheinlichkeit ist sie auf einem Sarkophag [4]) in einer ebenso umschleierten Figur erkannt, welche die hinabschwebende Selene zu dem Endymion geleitet. Andrerseits glaubte man auch in einem Relief [5]) sie in einer nackten fackeltragenden Figur mit Fledermausflügeln zu erkennen, unter deren Schutz Mars und Venus zusammengekommen sind und die nun, da der Ehebruch entdeckt wird, vor dem mit erscheinenden Helios eilig entweicht. Oefters findet sie sich auf Gemmen von Sternen umgeben mit dem gewölbten Schleier über dem Haupt [6]), auch mit

[1]) Pausan. V, 18, 1.

[2]) Von diesem Schleier s. oben S. 49.

[3]) Beschreib. Rom's II, 2. S. 54. n. 228. Abgebild. bei Grut. Inscript. ant. T. II. zu p. 1148. Raoul-Rochette l. c. p. 216. not. 3. Pl. XLVII, 1.

[4]) Im Klosterhof von S. Paolo in Rom, Gerhard Ant. Bildw. S. 283. Taf. XXXIX. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 56. 60. — Auch eine geflügelte Figur mit einem Horn in der Hand in Endymionreliefs auf zwei Sarkophagen aus Ostia ist für die Nacht gehalten (Gerhard a. a. O. S. 278. 281.); es scheint aber vielmehr der Schlummergott zu sein, s. Jahn a. a. O. S. 53 f. vergl. S. 292.

[5]) Ehemals in Villa Albani, Winckelmann Monum. ined. n. 27. Millin Mythol. Galler. Taf. XXXVIII. fig. 168*. Dagegen s. Voss Mytholog. Briefe Bd. II. 2. Ausg. S. 6.

[6]) Eine solche Figur, welche Maffei Gemme antiche figur. P. III. p. 156. Tav. 85. für eine Hore nimmt, wird für die Nacht erklärt von Montfaucon Antiq. expl. T. I. P. 2. p. 361. Pl. CCXIV. fig. 2. und von Winckelmann Werke Bd. II. S. 549. Die Nacht mit dem gewölbten Schleier zwischen Sternen

einer Fackel in der Hand [1]); vielleicht ist sie auch auf einer Lampe vorgestellt [2]).

Die *Tagesgöttin* (Hemera), welche bei Hesiod als Tochter des Erebos und der Nacht vorkommt, hat bei Dichtern und Künstlern weniger Interesse erweckt. Nur in dem glänzenden Festzuge, welchen Antiochus IV. Epiphanes (176—164 v. Chr.) bei Daphne unweit Antiochien gehalten, ist auch ihrer gedacht: da folgten auf die Bilder der Götter, welche sämmtlich mit ihrer Fabel aufgeführt wurden, auch die Bilder der Nacht und des Tages, des Morgens (der Eos) und des Mittags nebst Himmel und Erde [3]). — Also ward von ihr die *Eos* (Aurora), Gemahlin des Tithonos [4]), unterschieden, welche zunächst der Morgenröthe und dem Morgen vorsteht, den sie mit ihrem Zweigespann sich erhebend heraufführt [5]): sie ist nach Hesiod [6]) aus dem Titanengeschlecht, eine Tochter des Hyperion und der Theia und Schwester des Helios und der Selene. Wie aber ihr Name auch allgemein im

und die schreitende Nacht, welche drei Mohnblumen einer männlichen Figur überreicht, auf zwei Karneolen in Wien, s. Arneth Das K. K. Münz- und Antiken-Kab. S. 86. n. 303. 304.

[1]) Gori Thes. gemmar. astrif. T. I. Tab. LX. s. dazu T. II. p. 102; T. III. p. 182 sqq.

[2]) Passeri Lucern. fictil. T. I. p. 12. Tab. VIII. Man hat die Nacht auch zu erkennen geglaubt in einer weiblichen Figur, die auf einer Löwenhaut ruht und von drei schlafenden Kindergenien umgeben ist, auf einer Lampe bei Bartoli Le antiche lucerne sepolcr. P. I. Tav. 8. Hirt Bilderbuch S. 199. Taf. XXVII. n. 3. Abbild. zu Creuzer's Symb. und Mythol. 1819. S. 31. Taf. VII. n. 1. Diese Figur wird aber für die Jole erklärt von Passeri l. c. p. 13.

[3]) Polyb. Hist. Lib. XXXI. c. 3. §. 15. Athen. Deipnos. Lib. V. p. 195. b.

[4]) Hom. Od. ε', 1.

[5]) Ibid. ψ', 246.

[6]) Hesiod. Theog. 371—374.

Gegensatz gegen die Nacht das Tageslicht und die ganze Tageszeit bezeichnet [1]; so entspricht dem ihr Beruf, da sie dem Sonnengott voran von Morgen bis Abend die Himmelsbahn zurücklegt [2]. Und so gilt sie für die Tagesgöttin überhaupt, deren Name auch (Hemera) ihr beigelegt wurde [3]. Diese Tagesgöttin ist es, welche bei den Dichtern mit weissen Fittigen versehen [4] und theils zu Wagen mit einem Zwei- oder einem Viergespann [5] von weissen [6] oder rosigen Rossen [7], theils auf dem Flügelpferde (Pegasus) reitend [8] geschildert wird.

Häufig ist auch die Kunstvorstellung der Eos, und zwar in derselben Weise zu Pferde oder zu Wagen mit einem Zwei- oder einem Viergespann. Hier aber erscheint

1) Hom. Il. η', 451; α', 493. Besonders deutlich bei Bion Idyll. III. v. 18., wo es von der Frühlingszeit heisst, dass Nacht und Tag (ἀώς) gleich sei.

2) Hom. Od. μ', 3 sq. giebt ihr, gleich dem Helios, im Westen ihre Behausung. Virg. Aen. VI, 535 sq. sagt zur Bezeichnung der Nachmittagszeit, dass Aurora schon die Mitte des Himmels überschritten habe. Auch heisst es von ihr bei Ovid. Metam. VII, 706: Quod teneat lucis, teneat confinia noctis.

3) Häufig bei den Tragikern und später ganz gewöhnlich, s. Voss Mythol. Briefe Bd. II. 2. Ausg. S. 87. — So wird auch in der Beschreibung von Bildwerken, welche den Raub des Kephalos durch die Eos darstellen, dieselbe Hemera genannt bei Pausan. I, 3, 1. III, 18, 7.

4) Euripid. Troad. v. 848: τὰς λευκοπτέρου Ἁμέρας.

5) Mit zwei Pferden, Hom. Od. ψ', 246; mit vier Pferden, Euripid. Troad. v. 855. Das eine und das andere wird ihr zugeschrieben bei Virg. Aen. VII, 26. VI, 535.

6) Aeschyl. Pers. 386: λευκόπωλος Ἁμέρα. Vergl Jac. Grimm Deutsche Mythol. S. 699, wo irrthümlich bemerkt wird, der griechische Mythus verleihe den Gottheiten des Tages und der Nacht keine Wagen.

7) Virgil. ll. cc.

8) Euripid. Orest. v. 1004: μονόπωλον ἐς Ἀῶ. Vergl. Voss a. a. O. S. 76 f.

sie nicht sowohl als Hemera, sondern vielmehr in jener engern Bedeutung als *Morgengöttin*, — sowohl aus mythischem Anlass, namentlich bei dem oftmals dargestellten Raube des Kephalos [1]), als zumal in kosmischer Geltung in Verbindung mit dem Helios beim Sonnenaufgang [2]).

Sonst liess sich der *Morgen* und *der Abend* mittelbar andeuten durch den Sonnengott und die Mondgöttin vermöge der Stellung, die sie in ihrer Himmelsbahn einnehmen: nehmlich der Morgen durch den aufsteigenden Sol und die niedersteigende Luna und umgekehrt der Abend. Und so sind sie nicht selten beide zusammen, Sol mit dem Viergespann, Luna mit dem Zweigespann vorgestellt [3]). — Aber die Boten des Tages und der Nacht sind der Morgen- und der Abendstern, die beide schon bei Homer erwähnt werden [4]): erst eine spätere Zeit erkannte, dass es nur ein und derselbe Stern sei [5]); doch zeichnen den Morgenstern bei den Dichtern weisse oder rosige Flügel [6]) aus, wogegen der Abendstern als der dunkele bezeichnet wird [7]), — auch hat dieser ein dunkles, jener ein weisses Ross [8]). Durch

[1]) Denn diesem Mythus ist es wesentlich, dass der Jüngling, ein Jäger, am frühen Morgen von ihr entführt wird; O. Jahn Archäol. Beitr. S. 99.

[2]) Eos mit einem Viergespann, gefolgt von dem Wagen des Helios, auf einer Vase von Canosa, bei Gerhard Ueber die Lichtgottheiten in d. Philol. u. histor. Abhandl. der K. Akad. der Wiss. zu Berlin. Jahrg. 1838. S. 386. Taf. III, 1.

[3]) O. Jahn Archäol. Beitr. S. 79 ff. 85. Vergl. oben S. 116 f.

[4]) Hom. Il. ψ', 226. χ', 318.

[5]) Zuerst Pythagoras nach Plin. Hist. nat. Lib. II. c. 8. Vergl. Cic. Nat. deor. Lib. II. c. 20. Stat. Theb. VI, 241. Serv. in Aen. VIII, 590.

[6]) Jon Chius fr. 59. p. 63. ed. Köpke nennt ihn *λευκοπτέρυγα πρόδρομον*. Hingegen mit *roseis alis* schildert ihn Valer. Flacc. Argonaut. Lib. VI. v. 527.

[7]) Stat. Theb. Lib. VIII. v. 159.

[8]) Ovid. Fastor. II, 314. Metam. XV, 189.

persönliche Darstellung dieser Gestirne konnte der Morgen und Abend auch unmittelbar zur Anschauung kommen. Es werden dieselben aber gebildet als nackte, geflügelte Knaben, meist schwebend: eine seltene Vorstellung ist die des Phosphorus als eines reitenden Jünglings (mit einer Fackel in der Linken), dem Helios mit seinem Zweigespann nachfährt, auf einer griechischen Vase im Museum zu Neapel [1]). Eigenthümlich ist auch ein Vasenbild [2]) mit den beiden Sternknaben, welche hinter und vor dem Sonnenwagen knieen: der Abendstern, von welchem Helios herkommt, giesst Trank in eine Schaale, das bedeutet Thau und Nachtkühle, — der Morgenstern empfängt ihn ehrfürchtig mit einem Rosenkranz. Sonst haben sie meist eine Fackel in der Hand, wie sie, Phosphorus dem Sonnengott [3]) und Hesperus der Mondgöttin vorleuchtend, vornehmlich auf römischen Endymionreliefs vorkommen [4]). Vielleicht sind diese Gestirne oder bloss der personificirte Morgen und Abend in der spätern Kaiserzeit, auf den Mithrasdenkmälern zu erkennen, auf denen häufig zwei Jünglinge, bekleidet mit einer Tunica

[1]) Der Archemorosvase, Gerhard Archemoros und die Hesperiden in d. Philosoph. histor. Abhandl. der Berl. Akad. Jahrg. 1836. S. 273. Taf. II.

[2]) Bei Millin Peint. de vases antiq. I. Pl. 15. nach der Erklärung von Welcker im Rhein. Mus. für Philol. Jahrg. VI. S. 588.

[3]) Phosphorus allein dem aufsteigenden Sonnengott vorleuchtend auf einem Endymionrelief im Pio-Clement. Museum, Beschreib. Rom's II, 2. S. 205. n. 13; s. oben S. 51. Anm. 1. Aber auch Phosphorus, der am Morgen sich entfernenden Luna vorleuchtend auf einem Sarkophag aus Ostia in München, bei Gerhard Ant. Bildw. S. 281. Taf. XXXVII.

[4]) Beides und zwar Hesperus sich senkend auf Endymionreliefs aus Ostia in England und in Villa Borghese, bei Gerhard a. a. O. S. 279. Taf. XXXVI. S. 283. Taf. XXXVIII.

und mit einer phrygischen Mütze auf dem Haupt, erscheinen [1]), und zwar in der Regel der eine mit erhobener, der andere mit gesenkter Fackel [2]), zu beiden Seiten des Stieropfers [3]), — welches also zwischen Aufgang und Niedergang dargebracht wird. Doch ist man nicht einig darüber, ob diese Lichtgestalten dem Tageskreis oder dem Jahreskreis angehören [4]): im letztern Fall würden der Frühling und Herbst, das Auf- und Niedersteigen der Sonne in den Nachtgleichen, angedeutet — mithin diese Personificationen an die früher nachgewiesenen Figuren der Jahreszeiten anzureihen sein.

[1]) Diese Jünglinge mit der erhobenen und gesenkten Fackel zu beiden Seiten des Stieropfers sind theils so geordnet, dass der Jüngling mit der erhobenen Fackel unter der Sonne, der mit der gesenkten Fackel unter dem Monde steht, namentlich auf dem Relief aus dem capitolinischen Speläum im Louvre, s. oben S. 120. Anm. 4.; sowie auf dem Relief in Villa Altieri, einem andern im Louvre und in Villa Colonna, bei Lajard Rech. sur le culte public et les mystères de Mithra Pl. LXXIV. LXXVI, 1. LXXXII, 1. Oefters umgekehrt, wie in den Reliefs von Heddernheim im Museum zu Wiesbaden, von Neuenheim in der Biblioth. zu Heidelberg, von Mauls im Antikenkab. zu Wien, von der Insel Capri im Museum zu Neapel und zwei Reliefs der battyanischen Samml. in Carlsburg, bei Lajard l. c. Pl. XC. XCII. XCIV. (dasselbe auch Pl. XCIII, 1. 2.) XCVII, 2. LXXIX, 1. XCVI, 2.

[2]) Ausnahmsweise erscheinen beide mit gesenkter Fackel auf einem Relief im Museum Chiaramonti, bei Lajard l. c. Pl. LXXIX, 2.

[3]) Ausnahmsweise erscheinen beide zusammen zur linken Seite, der Jüngling mit gesenkter Fackel unter dem mit erhobener Fackel, auf einem Relief von Glas ehemals im Mus. Olivieri zu Pesaro, und einem von gebrannter Erde ehemals im Palast Ottav. Zeni zu Rom, bei Lajard l. c. Pl. LXXXVIII. LXXXIX.

[4]) Das erstere wird angenommen von della Torre Monum. vet. Antii P. II. c. 4. p. 192. neuerdings von Gerhard Ueber die Lichtgottheiten a. a. O. S. 386; — für das andere erklärt sich Creuzer Symb. und Mythol. 3. Aufl. Th. I. S. 249., auch Lajard.

Das sind die antiken Voraussetzungen für die christliche Kunst, welche Einzelnes hieraus entlehnt hat: doch sind im spätern Mittelalter die Tageszeiten selbständig von ihr vorgestellt, — eine Selbständigkeit, welche auch die neuere Kunst behauptet, obwohl auch hier die Wiederaufnahme antiker Motive sich wirksam zeigt.

1. Im christlichen Alterthum.

Wenn auch in Bildwerken des christlichen Alterthums die Vorstellung der Tageszeiten nicht sicher nachzuweisen ist; so fehlt es doch nicht an der poetischen Personification derselben, deren Betrachtung uns zu der Kunstvorstellung hinüberleiten wird.

Schon das Alte Testament geht damit voran. In dem herrlichen Psalm, der von den Himmeln anhebt, welche die Ehre Gottes erzählen, heisst es weiter: „ein Tag dem andern sagt den Spruch und eine Nacht der andern meldet die Kunde“ (Ps. 19, 3.). Und da nach der Schöpfungsgeschichte Tag und Nacht die Namen für Licht und Finsterniss sind, so gehört hierher auch das Wort des Herrn an Hiob, „wo der Weg zur Wohnung des Lichts sei und die Finsterniss, wo sie ihren Sitz habe“ (Hiob 38, 19. 20.). So scheint auch der Morgen persönlich aufgefasst zu sein, wenn ebendaselbst gefragt wird (v. 12.): „hast du bei deiner Zeit dem Morgen geboten und dem Morgenroth seinen Ort gezeigt, dass es umfasse die Säume der Erde“: — insbesondere werden dem letztern Wimpern (Hiob 3, 9. 41, 10.) und Flügel (Ps. 139, 9.) geliehen.

Hiernach bringen auch die Kirchenlehrer solche Bilder. Clemens von Rom [1]) gedenkt des Tages und

[1]) Clemens Rom. Epist. I. ad. Corinth. c. 20.

der Nacht, dass sie ohne gegenseitige Störung den von Gott geordneten Lauf vollbringen, indem er überhaupt an die Wohlthaten des Schöpfers erinnert, der in Friede und Eintracht alles geordnet. In demselben Sinn weiset Chrysostomus [1]) auf Gleichmaass und Ordnung von Tag und Nacht: „Wenn du bedenkst, wie sie das ganze Jahr gleichwägend unter sich vertheilt haben, so wirst du den Ordner bewundern. Denn wie zwei Schwestern, die das väterliche Erbe unter sich vertheilten mit vieler Liebe und nicht im Geringsten einander beeinträchtigen; so haben Tag und Nacht das Jahr mit aller Genauigkeit gleich getheilt und beobachten ihre Grenzen und weder verdrängt die eine die andere, noch übervortheilen sie sich, sei es um eine halbe Stunde oder um einen Augenblick". Tertullian [2]) aber führt den Wechsel des Tages und der Nacht so wie der Jahreszeiten als ein Beispiel der göttlichen Macht und ein Zeugniss der Auferstehung an, welche durch den ganzen Kreislauf der Natur vorbedeutet werde: „Der Tag, sagt er, erstirbt in Nacht und wird gänzlich in Finsterniss begraben. Alles hüllt sich in Schwarz, alles schweigt, überall ist Stillstand und Ruhe. So wird das verlorene Licht betrauert. Und doch lebt dasselbe mit seinem Dienst, seinen Gaben, mit der Sonne ganz und vollständig für den ganzen Erdkreis wieder auf, indem es seinen Tod, die Nacht, tödtet, sein Grab, die Finsterniss öffnet und sein eigener Erbe ist, — bis auch die Nacht mit ihrem Schmuck wiederauflebt". Auch heisst es in einem ambrosianischen Morgenliede [3]) von dem Morgen (der Aurora), dass er seinen Lauf beschleunigt;

[1]) Chrysostom. Hom. IX. ad Antioch. c. 2. Opp. T. II. p. 100. c.

[2]) Tertullian. De resurrect. carn. c. 12.

[3]) Welches anfängt Splendor paternae gloriae, v. 29. b. Daniel Thes. hymnol. p. 25:

Aurora cursus provehit.

und in einem Abendliede des Ennodius [1]) von der Nacht, dass sie mit schwarzem Mantel bedeckt von der Erde aufgenommen werde.

Sehen wir uns aber nach Bildwerken mit diesen Personificationen um; so ist zwar schwerlich hierher zu rechnen die Figur der Nacht mit dem Sternenschleier auf einer als basilidianisch bezeichneten Bleitafel [2]), die aber keine Spur eines christlichen Ursprungs enthält. Wohl aber lassen die gleich näher anzugebenden Miniaturen, deren Ausführung allerdings in eine spätere Zeit trifft, ihrer Erfindung nach auf Vorbilder schliessen, die, nicht fern von der klassischen Zeit stehend, dem christlichen Alterthum angehörten.

2. Im Mittelalter.

Es sind theils biblische, theils allegorische und chronologische Scenen, in welchen die Nacht, auch Tag und Nacht in Person erscheinen.

1. Aus der heiligen Schrift haben zwei *Ereignisse* zur Darstellung der Tageszeit Anlass gegeben, die Schöpfungsgeschichte und der Durchzug der Israeliten durch das rothe Meer; — ausserdem ein *Wort* des Propheten Jesaias, als Thema eines Gemäldes, welches einen Blick in das geistige Leben des Propheten eröffnet.

Das letztere Bild findet sich übereinstimmend in zwei

[1]) Welches gleich anfängt, b. Daniel l. c. p. 150:

Nigrante tectam pallio
Jam terra noctem suscipit.

[2]) Bei Montfaucon Palaeogr. Gr. p. 181. fig. 12. vergl. p. 182. Es ist dies das letzte Blatt eines aus zwölf Bleitafeln bestehenden Buches mit Figuren und Inschriften, welches hauptsächlich wegen der auf dem 5. Blatt befindlichen Abraxasfigur für basilidianisch ausgegeben wird.

griechischen Handschriften, von denen die eine den Jesaias mit Commentar enthaltend aus dem 9ten oder 10. Jahrhundert in der vaticanischen Bibliothek [1]), die andere, worin eine Catene zu den Psalmen und Gesänge der heil. Schrift, aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Paris [2]) aufbewahrt wird. In beiden erscheint Jesaias, dessen Haupt ein Nimbus umgiebt, mit erhobenen Händen und zugewendet der segnenden Hand des Herrn, die über ihm zu seiner Linken aus dem Himmel hervorragt und Strahlen auf sein Haupt entsendet. Er steht zwischen den Figuren der Nacht und des Morgens. Die Nacht (mit beigeschriebenem Namen *Νύξ*) zu seiner Rechten, eine hehre Frauengestalt, ebenfalls mit dem Nimbus geschmückt und ganz bekleidet, hält mit der rechten Hand den im Halbkreis über ihrem Haupt sich wölbenden Sternenschleier, mit der Linken eine gesenkte Fackel. Auf der andern Seite, wohin der Prophet gewendet ist, zeigt sich der Morgen (*Ὄρθρος*), ein kleiner Knabe, leicht bekleidet, mit einer aufwärts gerichteten Fackel in der Linken. Beide Malereien unterscheiden sich, abgesehn von geringern Abweichungen dadurch, dass in der erstern von dem Kopf des Morgens eine hohe Flamme sich erhebt bis zur Hand des Herrn,

1) No. 755. Daraus ist nach einer Durchzeichnung des Originals das Bild bekannt gemacht von d'Agincourt Pitture Tav. XLVI. fig. 1.

2) Bl. 435. Das Bild ist gestochen zuerst bei Montfaucon Palaeogr. Gr. zu p. 13. (daraus die Figuren der Nacht und des Morgens bei Montfaucon Antiq. expl. T. I. P. 2. zu p. 360. Pl. CCXIV. fig. 1. und 7.); sehr verkleinert bei Millin Mythol. Galler. Taf. LXXXIX. fig. 353; grösser bei Didron Iconogr. chrét. p. 208. vergl. p. 31. und Annal. archéol. Vol. IX. p. 53. Es ist erwähnt von Winckelmann Versuch einer Allegorie, W. II. S. 549. und beschrieben von Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 223 f. n. 13., darnach bei Schnaase Gesch. der bildenden Künste Bd. III. S. 220.

die in der andern nicht vorkommt, und dass den Hintergrund der letztern Bäume bilden, die in der erstern fehlen. Die ganze Vorstellung bezieht sich auf Jes. 26, 9 [1]: meine Seele sehnt sich (eig. ist *früh* auf) nach dir in der *Nacht*, o Gott", woraus die Figur des Propheten und das Symbol Gottes, so wie die beiden allegorischen Gestalten sich erklären. Denn wenn der Prophet von der Nacht ab- und dem Morgen zugewendet, anbetend zu der Hand im Himmel aufblickt, so heisst das, er ist in der Frühe wach und sucht den Herrn. Doch möchte diese Deutung der beiden Zeitfiguren den Sinn des Bildes nicht erschöpfen. Denn da der Name „Morgen" nach dem griechischen Text aus dem Frühaufsein (*ὄρϑρος* aus *ὀρϑρίζει*) abgeleitet ist; so führt auch die Figur des Morgens auf das am frühen Morgen Wach-sein des Propheten zurück. Also scheint dieses Wach-sein, die Frühandacht, d. h. der Geist des Propheten, der früh den Herrn sucht, selbst auch in dem Knaben mit der aufwärtsgerichteten Fackel sich persönlich darzustellen, — wie auch in dem einen Bilde von dem Haupte desselben bis zu der Hand im Himmel eine Flamme, gleichsam ein Opfer des Gebets, emporlodert.

Den Durchgang durch das rothe Meer enthalten die ebengenannte pariser und eine vaticanische Handschrift des 11ten oder 12ten Jahrhunderts in übereinstimmenden Gemälden, die schon früher (oben S. 115.) wegen der Person des Abgrundes, welche den Pharao in die Tiefe zieht, vorgekommen sind. Die Israeliten waren durch die Wüste am Schilfmeer gezogen und durch dasselbe verfolgte sie Pharao bei Nacht. Daher sieht man neben der personificirten Wüste (*Ἔρημος*) die Nacht (*Νὺξ*) blau mit dem Sternengewande, — und gegenüber, den

[1]) Griechisch: *ἐκ νυκτὸς ὀρϑρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σέ, ὁ ϑεός.*

Israeliten voran, die Feuersäule, in welcher der Herr bei Nacht vor ihnen herzog, sie den rechten Weg zu führen (2 Mos. 13, 21.). Auf diese Vorstellung werden wir später noch zurückkommen, wenn die Personification der Flüsse zur Sprache kommen wird.

Endlich zur Geschichte des ersten Schöpfungstages, wie Gott das Licht und die Finsterniss scheidet und Tag und Nacht macht, finden sich vornehmlich die letztern in Person dargestellt nicht allein in Miniaturen, sondern auch in Sculpturen. Ein solches Miniaturgemälde enthält in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg zu Strassburg [1]: worin die Nacht mit dem in Halbkreis über dem Haupt wallenden Schleier (wie in dem Bilde des Jesaias) erscheint. Eine seltene Erscheinung in der mittelalterlichen Kunst sind die *Statuen* des Tages und der Nacht aus dem 13. Jahrhundert am Nordportal der Kathedrale zu Chartres [2], wo das ganze Sechstagewerk durch Statuengruppen in der Art zur Anschauung kommt, dass das Werk jedes Tages in der Regel dem Schöpfer gegenübergestellt ist. Hier aber ist es eine andere Figur, vielleicht Moses, welcher mit dem Buch in der Hand sinnend dasitzt und zwar abgekehrt von den Figuren des Tages und der Nacht. Diese sind fast ganz nackt: nur von einem umhangenden Mantel werden die beiden Seiten des Tages bedeckt, wie auch ein Streifen desselben von der linken Schulter der Nacht bis zwischen ihre Füsse hinabreicht. Der Tag ist ein junger Mann, unbärtig, mit kurzem Haar, hat grosse offene Augen und eine Fackel in der Linken. Die Nacht, in weiblicher Gestalt, hält in der Rechten eine Scheibe, vermuthlich ein Gestirn, —

[1]) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 72.

[2]) Abgeb. bei Didron Annal. archéol. Vol. IX. p. 55.

aber ohne die Sichel (die man zur Andeutung des Mondes erwarten würde), auch ohne Strahlen; sie hat langes wehendes Haar, welches bis tief in's Gesicht hinabreicht, so dass davon ihre Augen wie von einer Binde bedeckt werden. Deshalb wird sie auch von dem Tage, der mit der Rechten ihre Linke gefasst hält, geführt. Dies Motiv übrigens, die Nacht mit verbundenen Augen darzustellen, welches im klassischen Alterthum keinen Vorgang hat, findet sich schon in einem ältern Miniaturbilde, von welchem bald die Rede sein wird. In erhobener Arbeit ferner ist die ganze Scene des ersten Schöpfungstages ausgeführt in einer eigenthümlichen, etwas dunkeln Darstellung auf dem silbernen Kreuz der Laterankirche [1]): oben erscheint in halber Figur Gott Vater, von dem der heilige Geist in Gestalt der Taube ausgeht, um über dem Wasser der Tiefe zu schweben. Dieses ist durch horizontale Streifen bezeichnet, in denen zwei Hügel sichtbar sind, vermuthlich eine Andeutung der Veste: zu beiden Seiten derselben, mit halbem Leibe im Wasser stehend, sind zwei nackte Figürchen in einer Mandorla gebildet, wahrscheinlich Tag und Nacht, — und einander in dem Sinne gegenübergestellt, dass die eine aus dem Wasser sich erhebt, während die andere in dasselbe untertaucht.

Mit Sicherheit sind diese Personificationen zu erkennen, zu denen noch die des Lichtes und der Finsterniss hinzukommen, sämmtlich durch Inschriften bezeichnet, in einem merkwürdigen Doppelbilde zu Anfang einer Bilderbibel aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek Lobkowitz in Prag [2]). Das obere Bild zeigt

[1]) Ciampini Vet. Monim. P. II. p. 44. Tab. X. fig. 2. Eine Scene von der Kehrseite dieses Kreuzes ist oben S. 125. Anm. 2. angeführt.

[2]) Waagen im Deutschen Kunstblatt, 1850. No. 19. S. 148.

in der Mitte die Taube als den Geist Gottes, wie er über der Tiefe („abissus") schwebt: rechts zwei schlafende Gestalten, von edlem, ganz gleichem Motiv, sitzend und mit dem Rücken gegen einander, — das sind die personificirten Finsternisse (Tenebr(a)e); links Gott Vater, der in der Rechten den Zirkel, in der Linken die Waage hält, vor ihm in einem Kreise das Licht (Lux), eine kleine Gestalt mit einer Fackel in der Rechten. Das ist die vollständige Abbildung vom Anfange der Schöpfung, 1 Mos. 1, 2. 3.: „Es war finster auf der Tiefe und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser; und Gott sprach: es werde Licht". Die folgende Scene aber (v. 4. 5.), wie „Gott das Licht von der Finsterniss scheidet und das Licht Tag und die Finsterniss Nacht nennt", umfasst das untere Bild, nehmlich Gott Vater und zu seinen Seiten in Runden zwei kleine leichtbekleidete Figuren, Tag und Nacht (Dies, Nox).

2. Schon früher ist die *Finsterniss* persönlich vorgestellt in einer Malerei, welche eine neutestamentliche Parallele zu dieser Schöpfungsscene enthält. Es gründet sich diese Vorstellung auf die grosse Parallele zwischen der Schöpfung und dem Erlösungswerk, welches durch die Auferstehung Christi besiegelt als eine zweite Schöpfung dasteht. Wie es am Anfang finster auf der Tiefe war und Gott aus der Finsterniss das Licht hervorgehn liess, so ist durch Adams Fall die Nacht der Sünde und des Todes über die Menschheit gekommen und im Fortgang der Zeit die Verfinsterung auch in dem auserwählten Volk gewachsen: — bis Gott seinen Sohn, das Licht der Welt, sandte und auch aus der Grabesnacht als den Erstling der Entschlafenen ihn hervorgehn liess. Darum heisst es in der Epistel des Festes der Erscheinung Christi aus Jesaias (60, 1. 2.): „Mache dich auf, werde Licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet

auf über dir. Denn siehe, Finsterniss bedeckt das Erdreich und Dunkel die Völker; aber über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über dir". Darauf bezieht sich eine Stelle des Hymnus, des sogenannten Exultet, der bei der Weihung der Osterkerze gesungen wird: „Auch freue sich die Erde, von solchem Glanz bestrahlt, und von dem Schimmer des ewigen Königs erleuchtet merke sie, dass sie von der Finsterniss der ganzen Welt befreit ist". Zur Veranschaulichung dieser Strophe dient in einer Handschrift des Exultet aus dem 11. Jahrhundert ein Miniaturbild mit der Figur der Erde, um derentwillen dasselbe schon früher erwähnt ist [1]). Da sieht man auch die personificirte Finsterniss mit Namen Caligo, eine sitzende Figur, welche die linke Hand an den Kopf hält, ein Zeichen der Bekümmerniss: denn sie wird bei Seite geschoben [2]) von der Figur der Erde, welche von der Hand des Herrn Licht empfängt.

3. Sonst sind es in abendländischen Handschriften namentlich Kalenderbilder, in welchen die Tageszeiten mit den übrigen Zeitkreisen zur Darstellung gekommen sind. In dem vorhin [3]) erwähnten Bilde einer stuttgarter Handschrift sogar zweimal: erstens neben der in der Mitte thronenden Figur des Jahres, welche Sonne und Mond als Köpfe in den Händen hält: unter den letztern erscheinen Tag und Nacht als Gesichter von vorne mit Strahlen, und zwar der Tag unterhalb der Sonne, die Nacht unterhalb des Mondes. Ausserdem sind alle vier Tageszeiten dargestellt am Rande ausserhalb der Einfassung des ganzen Bildes, neben den vier Jahreszeiten,

[1]) Oben S. 77. vergl. S. 17.

[2]) So wird die Erschaffung des Lichts als die Vertreibung der Finsterniss bezeichnet von Paulin. Nol. Poem. ult. v. 171:

Hisque dedit geminam pulsa caligine lucem.

[3]) Oben S. 338.

welche die Ecken dieser Einfassung einnehmen: sämmtlich in ganzer Figur und bekleidet, das Morgenroth als Jüngling, der Mittag bärtig, der Abend hat der Kleidung nach ein weibliches Ansehn, die Mitternacht ist bärtig und behaart; mit Attributen sind sie nicht versehen, aber die Namen sind beigeschrieben: Aurora, Meridies, Vespera, Pruina. Die andere Vorstellung der Zeitkreise in einer berliner Handschrift enthält oberhalb und unterhalb der Figur des Jahres den Tag und die Nacht in halber Figur: die Nacht mit verbundenen Augen von Sternen umgeben und mit einem grossen goldenen Stern über ihrem Haupte, wie er auch über dem Tage erscheint: beide in Runden, welche von den Figuren der Jahreszeiten gehalten werden.

Entgegengesetzt ist das Motiv, welches in der ursprünglichen Anordnung dieser Bilder im griechischen Mittelalter sich zeigt: da sind es die Figuren des Tages und der Nacht, welche das Rad des menschlichen Lebens sammt den Monaten, Jahreszeiten und dem Jahre umdrehen [1]). Und zwar werden dieselben in dem Handbuch des Dionysius als Genien (Engel) bezeichnet; — in dem Gemälde der Kirche zu Sophades aber sind sie vorgestellt, der Tag ganz weiss, die Nacht ganz schwarz: jener trägt eine goldene, die Nacht eine schwarze (eiserne) Krone, die letztere hat ausgebreitete Flügel, welche das Ueberschatten andeuten. Beide Figuren erscheinen in den untern Ecken des Quadrats, dessen obere Ecken Sonne und Mond einnehmen, — der Tag auf jener, die Nacht auf dieser Seite, ähnlich wie in dem stuttgarter Miniaturbilde.

3. In der neuern Zeit.

1. Ohne Zusammenhang mit diesen Vorstellungen ist in der neuern Kunst die Personification sowohl einzelner

[1]) Oben S. 337.

Tageszeiten als ihrer insgesammt ausgeführt und zwar das letztere von der Hand des grössten Meisters der Bildhauerkunst, von Michelangelo.

Michelangelo nehmlich führte zu den Grabmälern der Mediceer Giuliano († 1516) und Lorenzo († 1519) in der neuen Sakristei der Kirche S. Lorenzo zu Florenz ausser den Figuren dieser Fürsten die Statuen der vier Tageszeiten aus, welche unterhalb jener Standbilder, die Sarkophage bedeckend, angebracht wurden: und zwar unter dem Standbild des Giuliano, in dessen Zügen man die „Wachsamkeit" erkennt, die Figuren des Tages und der Nacht; unter dem Standbild des Lorenzo, in dessen Zügen der „Gedanke", die Sorgen der Verwaltung ausgedrückt sein sollen, die Figuren des Morgens und des Abends [1]). Der Tag und der Abend sind in männlicher, die Nacht und der Morgen (Aurora) in weiblicher Gestalt gebildet. In welcher Beziehung diese Gestalten zu der Person derer, deren Gräber sie schmücken, gedacht sind, ist nicht ganz klar: im Allgemeinen mögen sie die unvergängliche Theilnahme der ganzen Welt an jener Ruhestätte andeuten, — wie das bestimmt in einem Entwurf Michelangelo's für das Denkmal eben dieses Giuliano ausgesprochen ist [2]). Namentlich zeigt die Aurora, eine ganz unbekleidete weibliche Gestalt, „eiliges Erheben aus tiefem Schlaf, weil sie erwachend den grossen Herzog, zu dem sie theilnehmend sich wendet, todt erblickte, mit dem Ausdruck der Klage in ihrer unzerstörbaren Schönheit, zum Zeichen ihres grossen Schmerzes". Hingegen

[1]) Vasari Leben der Maler Th. V. S. 326 fl. Alle sechs Figuren abgebild. bei Cicognara Stor. della scult. Vol. II. p. 274. Tav. VIII; die drei Figuren vom Grabmal des Lorenzo bei d'Agincourt Scult. Tav. XLVII, 6. 7.

[2]) S. oben S. 108 f.

die Figur der Nacht, welche hingesunken ruht, „die Ruhe eines Schlafenden und den Schmerz und die Trauer dessen, der ein hohes und heiliges Gut verliert“ [1]). Alle vier Figuren sind von Tribolo in Erde abgebildet und drei dieser Nachbildungen noch vorhanden [2]). Was insbesondere die Figur der Nacht betrifft, so ist sie verschiedentlich in lateinischen und italienischen Versen besungen; ein Beispiel der letztern giebt folgende Strophe von Strozzi [3]):

Die Nacht, die du in süssem Schlummer hier
Erblickst, ihr hat ein Engel Form gegeben
Aus Stein; doch schläft sie, darum hat sie Leben.
Wenn du nicht glaubst, ruf ihr, sie spricht zu dir.

Nachgeahmt ist diese Gestalt bei der Beweinung Christi, um die *Finsterniss* beim Verscheiden des Erlösers anzudeuten [4]), in einem Gemälde des Bugiardini († 1556) an der Thür eines Tabernakels; aber während Michelangelo der Nacht als einziges Abzeichen eine Nachteule gegeben hatte, sind hier allerlei wunderliche und unwürdige Einfälle angebracht, als ein Topf mit einem Lichtstümpfchen, Nachthauben, Kopfkissen und Fledermäuse und andere ähnliche Dinge, die auf Dämmerung und Finsterniss sich beziehen [5]).

Sonst sind die vier Tageszeiten zusammen nicht gerade häufig dargestellt, wenigstens nicht als Personification.

1) Vasari a. a. O. S. 327.

2) Nehmlich Aurora, der Tag und die Abenddämmerung in der Akademie der schönen Künste zu Florenz, Vasari a. a. O. Th. IV. S. 66.

3) Vasari a. a. O. Th. V. S. 328.

4) Vergl. oben S. 184. 187. Auch ist die Finsterniss persönlich dargestellt in einer allegorischen Composition von Cornelius Matsys, s. unten §. 53, c, 3, 3.

5) Vasari a. a. O. Th. IV. S. 190, wo noch erzählt wird, Michelangelo habe vor Lachen ersticken wollen, als er gesehn, in welcher Weise Bugiardini seine Nacht bereichert habe.

Kaum können dafür noch gelten die Tageszeiten von Carl von Mander [1]) mit Götterfiguren von selbständiger Bedeutung, aber mit allegorischer Anwendung, da sie so gewählt sind, dass sie den Charakter jeder Tageszeit, die gewissermassen unter ihrer Herrschaft steht, repräsentiren: nehmlich ausser Aurora für den Morgen, Phöbus für den Mittag, Venus für den Abend, Morpheus für die Nacht. Hingegen gehören gar nicht hierher die Tageszeiten von Charles le Brun [2]), da es nur häusliche Scenen aus einer Satyrfamilie sind, in denen diese Blätter die vier Zeiten des Tages schildern.

2. Eine andere Reihe von Darstellungen der Tageszeiten beginnt mit Raphael, von dem eine Zeichnung zu einer Medaille (um 1514) entworfen ist [3]): Aurora erhebt sich aus dem Schooss der Thetis in einer Biga, deren Pferde von zwei Horen geleitet werden. Demnächst ist von Dosso Dossi (nach 1554) Aurora auf ihrem Wagen gegenüber dem Helios mit dem Sonnengespann ein gerühmtes Deckengemälde im Herzoglichen Palast zu Ferrara [4]). Früher (im J. 1542) waren in Wandmalereien für die Brüder della Calza zu Venedig von Cristofano Gherardi und Vasari vier kolossale Bilder von zehn Ellen Höhe mit den Figuren der Zeit, der Aurora, der Sonne und der Nacht dargestellt: man sah die Aurora aus Tithon's Armen kommend auf einem Wagen von Hähnen gezogen und Rosen streuend; die Nacht mit dem Mond

[1]) Gestochen von Jac. Maetham, Bartsch Peintre grav. T. III. p. 174 sq. n. 176—179.

[2]) Vier Blätter, gestochen von Mariette, im K. Kupferstichkab. zu Berlin. Dumesnil Peintre grav. franç. T. I. p. 164 sq. n. 4—7.

[3]) Gestochen von Marc Antonio, Bartsch Peintre grav. T. XIV. p. 222. n. 293. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 234. Th. II. S. 437.

[4]) Tüb. Kunstblatt 1841. No. 75. S. 315.

auf dem Haupt auf einem Wagen von Nachteulen geführt, ihr voraus flogen ein paar Fledermäuse und überall herrschte Finsterniss [1]).

Eine ausführliche Anweisung für Vorstellungen dieser Art gab Annibale Caro, wonach Taddeo Zucchero das Schlafzimmer im Palast Caprarola mit Malereien geschmückt hat [2]). Das Oval in der Mitte der Decke sollte ganz als Himmel erscheinen und zu Häupten die Aurora, vor ihr einige Horen, gegenüber am andern Ende die Nacht, in der Mitte die Dämmerung enthalten, als welche zwischen der Nacht und dem Morgenroth herrscht, — während auf der Wand hinter der Aurora Tithon, ihr Gemahl, und Cephalus, ihr Geliebter, so wie auf der entgegengesetzten Wand zu Füssen der Nacht der Ocean und Atlas angeordnet waren. „*Aurora* soll, nach der Anweisung, ein Mägdlein sein schön wie die Dichter sich mühen in Worten sie zu schildern, in Colorit und Farben aus Goldrosen, Purpur, Thau und ähnlichen Lieblichkeiten zusammengehaucht... Die Arme müssen bloss und rosenfarbig sein; an den Schultern mag sie vielfarbige Flügel, auf dem Haupt einen Kranz von Rosen und in der Hand eine Lampe oder brennende Fackel haben; noch besser würde ein Liebesgott mit einer Fackel ihr vorausfliegen, ein anderer ihr folgen und mit seiner Leuchte den Tithon wecken. Sie muss auf einem goldenen Sitz in einem Wagen von gleicher Beschaffenheit sitzen und von einem geflügelten Pegasus oder von zwei Rossen gezogen werden: die Farbe des einen Rosses spiele in's Weisse, die des andern in's Rothe, um die Namen Lampos und Phaeton anzudeuten, die Homer ihnen beilegt, und sie steige aus stillem, sich kräuselndem und glänzend

[1]) Vasari a. a. O. Th. IV. S. 204.
[2]) S. oben S. 198.

leuchtendem Meere empor"... „Die *Nacht* gegenüber soll sich niederwärts bewegen und wie Aurora sich aus ruhigem Meere erhebt, so senke diese sich in ein dunkles, nebeliges hinab. Ihr Colorit sei schwarz, schwarz ihr Mantel, schwarz ihr Haar, schwarz und zum Fluge ausgebreitet ihre Fittige; ihre Hände seien hoch gehoben, in der einen halte sie ein schlummerndes weisses Kind, als Bild des Schlafes, in der andern ein schwarzes, welches zu schlafen scheint oder todt ist, da sie, wie man sagt, die Mutter des Schlafes und Todes ist. Es erscheine als ob sie mit dem Haupte vorwärts in tieferes Dunkel sinke, der Himmel umher aber sei dunkelblau und reich mit Sternen besäet. Ihr Wagen sei von Bronze, die Räder in vier Theile getheilt, mit vier Speichen, um ihre vier Wachen anzudeuten [1])".

3. Schliesslich möge hier noch einiger jüngeren Darstellungen vornehmlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gedacht werden, die in der Kunstgeschichte berühmt sind. Das ist das schon (oben S. 195.) erwähnte Deckengemälde des Guido Reni im Gartenhaus des Palastes Rospigliosi, worin Aurora erscheint dem Sonnengott voranschwebend, und Lucifer mit der Fackel über

[1]) Vasari a. a. O. Th. V. S. 237 f. 239 f. Daselbst S. 244. wird auch die *Dämmerung* beschrieben, welche man „als einen ganz unbekleideten Jüngling abgebildet findet, bisweilen mit, bisweilen ohne Flügel, mit zwei brennenden Fackeln in Händen, von denen die eine sich an der Fackel der Aurora entzündet, die andere der Nacht zugekehrt ist. Einige lassen diesen Jüngling mit den beiden Fackeln auf einem Pferde der Sonne oder der Aurora reiten; da dies indess nicht in unsern Plan passen würde, wollen wir ihn der Nacht zugewendet darstellen, unten zwischen seinen Füssen aber einen grossen Stern anbringen, den Stern der Venus, denn Phosphorus, Hesperus und die Dämmerung scheinen eins zu sein, — ausserdem dürfen nahe der Morgenröthe alle kleineren Sterne nicht mehr unterschieden werden".

den Pferden seines Wagens. Ferner die Malereien des Guernico im Gartenhaus der Villa Ludovisi [1]): an der Decke erscheint Aurora auf einem mit zwei scheckigen Pferden bespannten Wagen, bei ihr zwei Amoren; vor ihr fliehen einige Frauen, wahrscheinlich die personificirten Sterne: darunter in einer der beiden Lünetten sieht man die Nacht unter dem Bilde einer im Lesen eingeschlafenen Frau mit zwei schlummernden Knaben, bei ihr eine Fledermaus und eine Eule, — in der andern Lünette den Anbruch des Tages (die Morgendämmerung) in Gestalt des Lucifer mit der Fackel in der einen und Blumen in der andern Hand. Hingegen ist Lucifer als ein Flügelknabe zu Pferde vorgestellt, dem aufsteigenden Sonnengott voranreitend, in einem der Gemälde von Rubens zur Geschichte der Maria von Medici [2]), welches die Geburt Ludwig's XIII. enthält. — Endlich, um einige Werke neuester Zeit nicht zu übergehen, ist an eine Zeichnung von Carstens vom J. 1795 [3]) als eine seiner vorzüglichsten Compositionen zu erinnern: Nemesis, Hekate, die Parzen und die Nacht; letztere sitzend mit zwei schlafenden Knaben, die an sie gelehnt sind, der eine hat Mohnähren in der Hand, der andere eine gesenkte Fackel. An die anmuthigen Reliefbilder von Thorwaldsen (1815) mit den Figuren des Tages und der Nacht [4]), die in edler Einfachheit, ausdrucksvoller Wahrheit und sinniger Charakteristik den Meisterwerken der Alten sich gleichstellen, darf nicht erst erinnert werden, da sie überall verbreitet sind. Der gleichen Anerkennung als eines Meisterwerks

1) Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 589.

2) Ursprünglich im Luxemburg, jetzt im Louvre n. 698.

3) v. Raczynski Die neuere deutsche Kunst Bd. III. S. 263. mit Abbild. im Bilderheft Taf IX.

4) Ebendas. S. 288. mit Abbild.

von geistreichster Erfindung und reizvoller Vollendung der Formen hat auch ein Werk der jüngsten Zeit sich zu erfreuen, die vier Tageszeiten in Gestalt fliegender Genien in Rundreliefs [1]) von Rietschel in Dresden, die auf der berliner Kunstausstellung von 1850 zu sehen waren [2]).

Auf diese Vorstellungen moderner Zeit, worin antike Motive selbständig erneuert werden, ist um so mehr zu achten, da zu derselben Zeit die Kunst in entgegengesetzter Richtung zu höchster Vollendung gelangt. Es ist das 17. Jahrhundert die Blüthezeit der Landschaftsmalerei, welche, ohne die Personification zu Hülfe zu nehmen, die Bilder aus der Natur in ursprünglicher Wahrheit so zu beseelen wusste, dass sie mit einer Stimmung ansprechen, wie Geist und Herz aus eines Menschen Antlitz spricht. Und gerade in Darstellung der Tageszeiten zeigt sich dies, wie in den Gemälden des Morgens und Abends von Claude Lorrain, deren früher gedacht ist [3]). — Dieser Eindruck ist ein Widerschein der Macht, welche die Natur selbst über den Menschen ausübt. Darin aber hat es seinen Grund, dass die erhöhte Stimmung so gern auch menschliche Gestalt und Thätigkeit der Naturerscheinung leiht, ohne dass dafür der alte Mythus

[1]) Der Morgen, mit flatternden Locken, die Fackel in der Hand, verscheucht mit seinem Fuss die Eule der Nacht, während zur andern Seite eine Lerche auffliegt; der Tag, von Schmetterlingen umflattert, streut Blüthenkränze hernieder; der Abend lässt die Fackel des Tages sinken und schliesst die Augen; die Nacht in ihr weites Gewand gehüllt, mit Mohnstengeln in der Hand, ist in süssen Schlummer versunken.

[2]) Eggers im Deutschen Kunstbl. 1850. No. 25. S. 195. Fischer in d. Vossischen Zeitung 1850. 31. Mai. I. Beil.

[3]) Oben S. 40. Von demselben ist eine Morgen- und Abendlandschaft, beide mit Hagar und Ismael staffirt, in der Pinakothek zu München n. 413. 418.

maassgebend wäre. Denn auch Shakspeare, älterer Zeitgenosse des Claude Lorrain, mit dem er in schöpferischem Wiedergeben der Naturwahrheit gewiss wetteifern kann, zeichnet dergleichen mythische Gebilde, wie es bei ihm im Sommernachtstraum heisst [1]:

Die Nacht theilt das Gewölk mit schnellen Drachen;
Auch schimmert schon Aurora's Herold dort.

Und in Romeo und Julie [2]:

Die Nacht hat ihre Kerzen ausgebrannt,
Der muntre Tag erklimmt die dunst'gen Höh'n.

Ferner in Hamlet [3]:

Ich hab gehört
Der Hahn, der als Trompete dient dem Morgen,
Erweckt mit schmetternder und heller Kehle
Den Gott des Tages —

. . . .

Doch seht, der Morgen angethan mit Purpur
Betritt den Thau des hohen Hügels dort.

Daran reihen sich aus der deutschen Poesie neuerer Zeit nicht wenig Aeusserungen desselben Naturgefühls, worin die Tageszeiten zu persönlichem Dasein erhoben werden. Zumal die Nacht ist vielfach Gegenstand andachtsvoller Verehrung gewesen, — wie sie vor allem von Novalis, als in der Einsamkeit des tiefsten Schmerzes „Nacht-Begeisterung, Schlummer des Himmels über ihn gekommen war“, mit wunderbarer Macht des Gedankens und der Sprache gefeiert ist in seinen Hymnen an die Nacht (um 1797). Von dem Lichte sich wendend „abwärts zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnissvollen Nacht“, redet er sie an [4]:

1) Akt III. Sc. 2. Shakspeare's W. v. Schlegel u. Tieck Bd. IV. S. 278.

2) Akt III. Sc. 5. W. Bd. IV. S. 190. Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 706.

3) Akt I. Sc. 1. W. Bd. VI. S. 9.

4) Novalis Schriften 4. Aufl. Th. II. S. 2.

Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüths hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt: ein ernstes Antlitz seh' ich, froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt. Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun! wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied!

Auch von Herder ist ihr ein gerühmter Hymnus geweiht (1801) [1]), worin sie mit diesen Worten angerufen und geschildert wird:

Sternenreiche, goldgekrönte Göttin,
Du, auf deren schwarzem weitem Mantel
Tausend Welten funkeln, die du alle
Sanft gebahrest —

.

O du des Schlafes
Und der Träume Mutter, träufle sanft mir
Zu Vergessenheit von meinen Sorgen [2]).

Dass aber auch der Morgen der gleichen Verherrlichung nicht entbehrt, mag ein Lied von Kosegarten beweisen, welches (kräftiger, als die Herderschen Verse, obwohl

[1]) Herders S. W. Zur schönen Literat. u. Kunst Th. XVI. S. 128—131; auch bei Staudenmaier Der Geist des Christenthums 3. Aufl. Th. II. S. 839—842.

[2]) Dagegen wird von W. von Humboldt Ges. Werke Bd. VI. S. 618. der *Genius der Nacht* gepriesen in den gemessenen Formen eines Sonetts, dessen Schlussstrophen so lauten:

Darum was an der Menschheit Gipfel reichet,
Man gern der sternumglänzten Nacht vergleichet,
Wenn sie den Fittig leise rauschend schwinget,

Der Tag im tiefen Busen wiederklinget,
Und Erdenwahn und Nichtigkeit entweichet,
So wie der Blick in dieses Dunkel dringet.

es der tiefsinnigen Prosa eines Novalis nicht gleichkommt) den Morgen zu besingen also anhebt [1]:

Jüngling, sei mir gegrüsst! Ueber die Schöpfungen
Schwebst du tönenden Schwungs freudig und stolz daher!
 Deine Wange, wie glüht sie
 In den Gluten des Morgenroths!
Dein gelbringelndes Haar, deinen weitwallenden
Safranmantel, ihn schwellt siehe der Morgenwind
 Und entblättert die Rosen,
 Die dir kränzen den hellen Schlaf.
Dir Unsterblicher, dir feiert die junge Welt.

Weiterhin setzt der Dichter der ewigen Jugend des Morgens die Kürze der eigenen entgegen, worauf er mit den Worten schliesst:

Tief im Staub' ist mein Schlaf; niedrig mein grünend Haus.
Thaue Thränen darauf, Holder! und röth' es sanft,
 Bis dein himmlischer Bruder
 Mich zum ewigen Tage weckt.

Von den Tagesstunden.

Einige Kunstvorstellungen neuerer Zeit geben Anlass, der Stunden wenigstens anhangsweise hier zu gedenken.

Während die Tageszeiten natürliche Zeitabschnitte sind, auch von Natur durch den Wechsel von Licht und Finsterniss, von Wirken und Ausruhen einen eigenthümlichen Charakter haben; ist die weiter gehende Eintheilung des Tages und der Nacht in Stunden so wenig durch die Natur selbst dargeboten, so sehr nur mathematischer Art, dass in ihr selbst kaum Stoff oder Antrieb sich findet, dies Zeitmaass zu beseelen, die Stunden als lebendige und persönliche Wesen erscheinen zu lassen. Vielmehr wird diese Vorstellung mehr von aussen herzugebracht. Sie

[1]) Kosegarten's Dichtungen Bd. VI. (Lyr. Ged. Bd. IV.) S. 8 f.

ist auch dem eigentlich klassischen Alterthum fremd [1], — zumal auch die Stundeneintheilung bei Griechen und Römern erst in einer Zeit sich verbreitete, als die mythenbildende Kraft dieser Völker erloschen war. Als man aber später von leeren Abstractionen zu einer künstlichen Mythenbildung überging; da erhielten auch die *Stunden* ihre *Horen*, — wie deren zehn bis elf, auch als Töchter des Zeus und der Themis, schon von Hyginus namhaft gemacht [2]) und von Nonnus die zwölf Horen als Töchter des Helios eingeführt werden [3]).

Wenn nun auch eine Kunstvorstellung der Art vorkommt; so ist das nur als eine Zertheilung der Tageszeiten und eine noch mehr in's Einzelne gehende Personification anzusehen. So finden sich zwölf kleine, sehr skizzenhaft ausgeführte Bilder aus Pompeji im Museum zu Neapel, in denen über einem schwarzen Sockel, worin Thiere und andere Gegenstände dargestellt sind, eben so viel einzelne schwebende weibliche Gestalten auf schwarzem Grunde erscheinen [4]). Irrthümlich sind diese Bilder dem Raphael zugeschrieben. — Aber seit seiner Zeit sind solche Darstellungen in Gang gekommen. Namentlich sind von Cristofano Gherardi und Vasari in den vorhin erwähnten Malereien für die Brüder della Calza zu Venedig in Bildern von drei Quadratellen die zwölf Horen des Tages

[1]) Es sei denn, dass die Hesperiden, deren Zahl zwar gewöhnlich auf 3 oder 4, jedoch auch auf 7 (bei Diodor. IV, 27.) angegeben wird, — wie sie auch in dieser Siebenzahl, um den Wunderbaum Hesperias geschaart, auf der Archemorosvase erscheinen, als eine Personification der nächtlichen Stunden anzusehen sind, nach Gerhard an dem oben S. 354. Anm. 1. angef. O. S. 273.

[2]) Hygin. Fab. 183.

[3]) Nonnus Dionys. Lib. XII. v. 7: δυώδεκα κυκλάδες Ὧραι.

[4]) Gestochen als Gemälde Raphaels 1805—1806; Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 422.

und die zwölf Horen der Nacht dargestellt [1]). Dieselben erscheinen auf Steinen gemalt, welche einen grössern Stein mit der Vorstellung der Parzen umgeben, in einem Pultbrett des Pommerschen Kunstschrankes vom J. 1616 in der K. Kunstkammer zu Berlin [2]).

§. 52. Das Jahr, der Monat und die Zeit.

Wir fassen hier die verwandten Darstellungen des Jahres, des Januars und der Zeit zusammen, welche auch das mit einander gemein haben, dass sie erst seit dem spätern Mittelalter zur Ausführung gekommen sind. Für die beiden letztern hat die christliche Kunst antike Motive vorgefunden und aufgenommen, doch ohne auf eine eigenthümliche Auffassung zu verzichten; wogegen das Bild des Jahres fast ausschliesslich eine Erfindung der mittelalterlichen Kunst ist.

a. Das Jahr.

Bei den Alten nehmlich ist das Jahr als eine Gottheit nicht aufgefasst, — abgesehn davon, dass allgemein der Sonnengott, bei den Römern auch Janus, der ursprüng-

1) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 204.

2) Nach der beigefügten Beschreibung von Hainhofer ist z. B. „Hora prima diei aine hüpsche fröliche Jungfrau mit ainem fliegenden weissen Schopf vornen, die hinderen Haar niedergelegt und zwar in satt Leibfarben, geschürzten Rock, mit den Flügelen, in der rechten Hand signum solis, in der linken ain Büschel roth und gelber Blumen. Aus Ursach, dass bei Aufgang der Sonnen sich alles erfreut und gleichsam lachet, dass die Stunden in kurzer Zeit herumb lauffen, dass die Sonnen im Aufgehn rothe Strumlen von sich würfft“. Kugler Beschreib. der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorkandenen Kunst-Samml. S. 195.

lich von demselben nicht verschieden scheint, als Herr des Jahres verehrt wurde.

Auch die poetische Personification ist nicht gerade häufig [1]) und hat zu einer bleibenden künstlerischen Gestaltung nicht geführt. Nur in dem Festzug aller Götter, den Ptolemäus II. Philadelphus (284—247 vor Chr.) zu Alexandrien mit grosser Pracht veranstaltete, war auch das Jahr (Ἐνιαυτὸς) in Person aufgetreten [2]), und zwar in dem bacchischen Zuge zwischen zwei Silenen, als eine kolossale männliche Figur, vier Ellen gross, in tragischer Haltung und Gebehrde, ein goldenes Horn der Amalthea tragend: worauf zunächst die Pentaeteris folgte (die Personification von fünf Jahren) mit Persea-Kranz und Palmzweig in den Händen, und die vier Horen, jede die ihr eigenen Früchte tragend. Auch in einer Schilderung bei Ovid († 17 n. Chr.), der wohl ein Bildwerk zum Grunde liegen mag, erscheint das Jahr unter den andern Gottheiten der Zeit, die um den Thron des Phöbus stehn [3]):

> Rechts ihm standen und links der Tag und das Jahr und der Monat
> Auch Jahrhunderte standen und gleich geordnete Horen; —

doch werden diese Gestalten nicht näher beschrieben.

Aber aus dem christlichen Alterthum ist ein Bildwerk vorhanden, in welchem nach antiken Motiven beides, das Jahr und die Fünfzahl von Jahren (obwohl letztere nicht als einzelne Persönlichkeit, wie die Pentaeteris in dem alexandrinischen Festzuge), dargestellt zu sein scheint.

[1]) Sie findet sich z. B. bei Horat. Od. IV, 7, 7:

> Immortalia ne speres, monet *Annus* et almum
> Quae capit *Hora* diem.

[2]) Athen. Deipnos. Lib. V. c. 27. p. 198. a.

[3]) Ovid. Metam. Lib. II. v. 25.

Es ist dies der früher besprochene Votivschild des Theodosius vom J. 393 in der K. Academia de la historia zu Madrid, der ausser der Hauptvorstellung die Figur der Tellus enthält nebst fünf Knaben, welche von unten und oben auf den Kaiser zufliegend ihm Blumen und Früchte darbringen: diese fünf Genien dürfen nach Analogie der Jahreszeiten, welche als Knaben in der Vierzahl gebildet zu werden pflegen, für die Personification der fünf Jahre des Lustrum gelten, dessen dreifacher Ablauf in der Regierungsdauer damals gefeiert wurde [1]).

Dagegen hat die christliche Kunst im spätern Mittelalter, nachweislich seit dem 12. Jahrhundert selbständig die persönliche Darstellung des Jahres unternommen, womit auch die demselben untergeordneten Zeitkreise, die Jahreszeiten, Monate und Tageszeiten, umfasst werden. So findet sich das Bild des Jahres in dem Computus bei dem Chronicon Zwifaltense minus aus dem 12. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Stuttgart [2]), — nicht ohne eine biblische Beziehung. Die Vorderseite des Blattes nehmlich, dessen Rückseite diese Vorstellung enthält, giebt ein Bild der Schöpfung [3]): das Bild des Jahres, welches sich daran anschliesst, erscheint mithin als eine weitere Ausführung zum vierten Schöpfungstage nach Anleitung des Spruches von den Himmelslichtern (1 Mos. 1, 14.), welche scheiden sollen Tag und Nacht und Zeichen geben zu Zeiten (Jahreszeiten, Monaten), Tagen und Jahren. Das Ganze bildet ein Viereck, worin ein dreifacher Kreis beschrieben ist. Den innersten Kreis nimmt die sitzende Figur des Jahres ein, mit der Ueberschrift *Annus*, eine ehrwürdige

[1]) S. oben S. 63.

[2]) Bl. 17. b. Vergl. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 189. Eine Durchzeichnung ist in meinem Besitz.

[3]) S. oben S. 150.

Gestalt mit länglichem Gesicht, langem, gespaltenem Bart, welche Sonne und Mond als Köpfe in den Händen hält, gleich der Aeternitas, wie sie auf Kaisermünzen gebildet worden [1]; darunter erscheinen die Gesichter von Tag und Nacht. Im Kreise umher sieht man die zwölf Zeichen des Thierkreises, denen im äussersten Kreise die Beschäftigungen der Monate entsprechen. Ausserhalb der Kreise endlich in den Ecken des Vierecks sind die vier Jahreszeiten (s. S. 338.), sowie ausserhalb des Vierecks die vier Tageszeiten (s. S. 364.). Aehnlich ist das Jahr vorgestellt in einer Handschrift der Paulinischen Briefe aus dem Ende des 12. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Berlin [2] und zwar auf einem Pergamentblatt, welches inwendig auf den Vorderdeckel geklebt ist. Es ist eine sitzende bärtige Gestalt mit einem Kranz in der Rechten, ebenfalls überschrieben *Annus*, welche in einem Rund die Mitte des ganzen Bildes einnimmt: darüber und darunter erscheinen die Figuren des Tages und der Nacht nebst den vier Jahreszeiten, zu beiden Seiten unter Bogenstellungen die Beschäftigungen der Monate. Eine dritte um ein Jahrhundert jüngere Vorstellung des Jahres sammt den Jahreszeiten und Monaten findet sich in einem lateinischen Gebetbuch vom J. 1293 in der Laurentiana zu Florenz [3].

b. Der Januar.

Um dieselbe Zeit wurde es gebräuchlich, den Anfang des Jahres, das heisst den ersten Monat, mit einem heidnischen Bilde, dem des Janus, zu bezeichnen, — während

[1] S. unten c, im ersten Abschnitt.

[2] Cod. theol. lat. in fol. n. 192. Bethmann in Pertz Archiv Bd. VIII. S. 839.

[3] Plut. XXV. cod. 3. p. 14. b. Bandini Catal. codic. lat. bibl. Laurent. T. I. p. 749.

die Vorstellungen der übrigen Monate ohne ein mythologisches Motiv von ländlichen und häuslichen Beschäftigungen hergenommen wurden.

Es entsprach dies ganz der alterthümlichen Vorstellung, wie sie durch mittelalterliche Ueberlieferung festgehalten war. Janus war den Römern der Gott, der den Anfang aller Dinge beherrscht [1]) und auch das Ende unter sich hat [2]), insbesondere der Gott des Jahres [3]), dessen Pforte er eröffnet. Deshalb war der erste Monat ihm geweiht, der auch nach ihm benannt sein sollte [4]): am ersten Tage desselben wurde ihm das Hauptopfer dargebracht. Vorgestellt wurde er allgemein mit einem Doppelkopf, zuweilen vierköpfig [5]); nach Ovid [6]) hat er einen Stab in der Rechten und einen Schlüssel in der Linken. — So berichten von ihm auch die alten Kirchenlehrer. Arnobius [7]) erwähnt sein Doppelgesicht und den gezahnten Schlüssel, den er führt, und geht vorzugsweise auf die Erklärung der Alten ein [8]), dass Janus das Jahr selbst sei, indem er auch der Andern gedenkt, die ihn für die Welt oder die Sonne hielten. Augustinus [9]) spricht nicht ohne Affect von seiner Missgestalt: die Heiden, im Dienst der Götter nach allem Schmählichen begierig, da sie in seinem Leben nichts Schimpfliches aufgefunden, hätten doch durch die

[1]) Augustin. De civit. dei Lib. VII. c. 3. 7. 9; daher er *initiator* heisst ibid. Lib. IV. c. 11.

[2]) Cicer. De nat. deor. Lib. II. c. 27.

[3]) Wie ihm auch nach der Zahl der Monate 12 Altäre geweiht waren, s. Varro bei Macrob. Saturn. Lib. I. c. 9. Vergl. Jo. Lydus De mens. P. IV. c. 2. p. 146.

[4]) Serv. in Virg. Aen. VII, 607. Macrob. Saturn. Lib. I. c. 7. 13.

[5]) Ueber das letztere s. Macrob. l. c. c. 9.

[6]) Ovid. Fast. I, 95. 99.

[7]) Arnob. Adv. nation. Lib. VI. c. 25.

[8]) Ibid. Lib. III. c. 29.

[9]) Augustin. De civit. dei Lib. VII. c. 4.

monströse Bildung seines Gesichts ihn schimpfirt, indem sie ihm bald zwei, bald sogar vier Gesichter gegeben. Er bemerkt auch [1]), dass der Januar ihm geweiht sei. Denselben lässt Hieronymus [2]), ohne des Janus zu gedenken, von janua (Pforte) benannt sein, weil er das Jahr eröffnet. Weiter ist auch von der Abbildung des Janus und des Januar die Rede. Isidorus von Sevilla [3]), indem er für den letztern Namen die zwiefache Ableitung anführt von Janus, dem die Heiden den Monat geweiht hätten, oder von janua, da er des Jahres Schwelle und Pforte sei, fügt hinzu: daher werde auch *Janus* mit einem Doppelgesicht (bifrons) gemalt, damit der Eingang und Ausgang des Jahres veranschaulicht werde. Den Uebergang von dieser Vorstellung zu einer Personification des *Januar* leitet Beda [4]) ein, indem er die Bemerkung aufnimmt: Numa habe den Januar, als den Monat des zweiköpfigen Gottes, zum ersten Monat des Jahres gemacht, da er zurückblicke und hinausblicke auf das Ende des verflossenen Jahres und den Anfang des zukünftigen; übrigens gedenkt derselbe auch der Ableitung von janua, — gleichwie beide Ableitungen später von Honorius von Autun (1120) angemerkt werden [5]). Endlich in dem vorhin (S. 379.) erwähnten ungedruckten Computus aus dem zwölften Jahrhundert zu Stuttgart [6]), welcher, mit Uebergehung des Janus, den Januar von janua ableitet, weil er die

1) Augustin. De civit. dei Lib. VII. c. 7.

2) Hieronym. Comment. in Ezech. Lib. IX. c. 29. v. 1. T. V. p. 341. b. c.

3) Isidor. Hispal. Orig. Lib. V. c. 33. §. 3. vergl. De natur. rerum c. 4. §. 4.

4) Beda De temp. ratione c. 12. Die obige Stelle ist entlehnt aus Macrob. Saturn. Lib. I. c. 13.

5) Honorius August. De imagine mundi Lib. I. c. 37.

6) Bl. 19. a.

Thür und der Eingang des Jahres, Anfang und Ende sei, wird hieraus gefolgert: daher heisse er bifrons und werde zweigestaltig gemalt [1]).

Die sämmtlichen Monate nun sind häufig dargestellt in Miniaturen zur Ausschmückung des Kalenders, dann auch an Kirchenportalen. Aber merkwürdig ist, dass gerade in dem heidnischen Vorbilde dieser Monatsbilder, dem Kalender des Furius Dionysius um 354 (s. oben S. 23.), der Januar nicht in Gestalt des Janus erscheint, sondern durch einen bürgerlichen Akt angedeutet ist, nehmlich durch die Person des Consuls (der am ersten Januar sein Amt antrat), wie er Weihrauch opfert [2]). Ebenso ist es in den frühesten christlichen Miniaturen dieser Art lediglich eine ländliche oder häusliche Scene, welche auch den Januar charakterisirt: in einer Handschrift aus dem Ende des 10. Jahrhunderts im britischen Museum [3]) das Pflügen mit vier Ochsen; in der ebengenannten stuttgarter Handschrift aus dem 12. Jahrhundert die Jagd, angedeutet durch einen Mann in halber Figur, neben dem im vollen Lauf ein Hund und ein Häschen sich zeigt; in einer andern stuttgarter Handschrift aus dem 12ten oder 13. Jahrhundert [4]) ist es ein Bauer mit ausgezogenem Stiefel, der am Feuer sitzend den nackten Fuss an den Flammen erwärmt und aus einem Gefäss trinkt. Auch in den Mosaiken von St. Denis aus dem

[1]) Hiernächst ist von Vincent. Bellov. Spec. natur. Lib. XV. c. 80. p. 1141. c. zur Erklärung des Januar wieder die angef. Stelle des Isidorus aufgenommen.

[2]) Hiernach ist auch in der leydener Handschrift des Aratus aus dem 11. Jahrhundert (s. oben S. 225.) der Januar dargestellt durch einen Mann in prächtiger Kleidung, der Weihrauch opfert.

[3]) Cod. Cotton. Tiber. B. V. s. Pertz Archiv Bd. VII. S. 1012.

[4]) Es ist das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen, s. Kugler Museum, 1834. S. 98.

12. Jahrhundert [1]) sieht man einen Mann zu Tische sitzend mit einem Becher in der Hand.

Hingegen am Portal von St. Denis [2]) ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert ist es die mythische Gestalt des Janus mit zwei Köpfen (nicht bloss mit zwei Gesichten), welche den Januar charakterisirt, wahrscheinlich in seiner Eigenschaft als Eröffner und Schliesser des Jahres: denn zwischen zwei Pforten stehend scheint er mit der einen Hand die eine zuzumachen, während er mit der andern aus der gegenüberstehenden Thür eine nackte Figur am Arm hereinzieht. Aber an den Kathedralen von Chartres, Strassburg und Amiens [3]) erscheint der zweiköpfige Mann an einer wohlbesetzten Tafel sitzend, der eine Kopf bärtig und traurig, deutet auf das verflossene, der andere, unbärtig, jung und fröhlich, auf das beginnende Jahr: jener sitzt auf der Seite, wo die Tafel leer ist, er hat all seinen Vorrath aufgezehrt; dieser hat mehrere Brodte und Gerichte vor sich und ein Knabe bringt noch mehr herbei. — Ebenfalls zweiköpfig ist der Januar vorgestellt in mehreren Miniaturen dieser Zeit, namentlich in dem vorhin (S. 380.) beschriebenen Jahresbilde aus einer berliner Handschrift vom Ende des 12. Jahrhunderts, und zwar freistehend, mit einem Schwert in der Rechten; so wie in einem verwandten Bilde zu einem Text aus klassischer Zeit, nehmlich zu des Palladius Rutilius De re rustica in einer florentiner Handschrift des 13. Jahrhunderts [4]), welches auch den Jahreskreis *(spera tocius anni)* umfasst, aber einfacher und mit dem Unter-

[1]) Lenoir Musée des monum. franç. in 8°. T. I. p. 211. Pl. 36. Id. Monum. des arts de la France in fol. p. 27. Pl. 21.

[2]) Lenoir Monum. des arts de la France in fol. p. 26. Pl. 20.

[3]) Didron Iconograph. chrét. p. 546. not. 2.

[4]) Bandini Catal. codic. lat. bibl. Laurent. (Plut. XLVII. cod. 33.) T. II. p. 421.

schied, dass in der Mitte der Thierkreisbilder nicht das Jahr, sondern eben der Januar sitzt, als eine zweiköpfige Figur mit der Inschrift *Januarius mensis.* Desgleichen aus dem 13. Jahrhundert zu Anfang des Kalenders in drei Psalterien: in der K. Bibliothek zu Paris [1]), aus England in der K. Bibliothek zu Kopenhagen [2]) und in der Stadtbibliothek zu Leipzig [3]); in dem zweiten Bilde sitzt die Figur zu Tische, — in dem dritten erscheint der Januar in halber Figur und setzt an jeden Mund eine Schaale, daraus zu trinken. Auch in einem deutschen Kalender des 14. Jahrhunderts aus den mittleren Rheingegenden gleichfalls zu Kopenhagen [4]) sieht man ihn vor einem Tische stehend mit beiden Münden trinken. Endlich noch die Holzschnitte zum Kalender des Johannes de Gamundia von 1468 und später [5]) zeigen beim Januar zwischen zwei unbelaubten Bäumen an einer Tafel sitzend den König Janus, gekrönt, mit einem Krug in der einen Hand und einem Fisch (?) in der andern.

Sonst wird in dieser Zeit zur Charakteristik des Januar statt der symbolischen Figur des Janus gewöhnlich wieder die natürlich menschliche Gestalt angewandt und gerade auch in dieser Scene: wie schon in einem andern deutschen Kalender des 14. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Berlin [6]), so durchgängig in den Holzschnitten

1) Ms lat. n. 238. in 8°. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 286.

2) Alte Königl. Manuscr. samml. n. 1606. in 4°. Ich habe die Handschrift dort eingesehen.

3) Cod. CLXXXIX. Bl. 13. a.

4) K. Biblioth., Thottsche Samml. in fol. n. XXXII. s. v. Liliencron in Haupt's Zeitschr. für deutsches Alterth. Bd. VI. S. 351. Anm.

5) S. oben S. 290.

6) Libr. pictur. A. 92.

zu den frühesten gedruckten Kalendern, namentlich den von Augsburg 1481, 1483, 1495, ferner von Zürich 1508, von Strassburg 1518, von Basel 1521: — alle diese stellen den Januar dar unter dem Bilde eines Mannes, der bei Tische sitzt und den Becher an den Mund hält. Dieselbe Scene, nur mehr ausgeführt, indem in einem Zimmer mit dem Mann, der einen Becher in der Hand hat, auch die Frau zu Tische sitzt und eine Magd Früchte zum Nachtisch bringt, enthält in einem zierlichen Miniaturbilde der schon erwähnte Kalender des Glockendon vom J. 1526 in der K. Bibliothek zu Berlin [1]). Diese Vorstellung des Wintermonats hängt zusammen mit der Charakteristik des Winters überhaupt, dem schon in dem Gedicht des Beda oder wer der Verfasser ist „die Mahlzeiten der Venus und die Becher des Bacchus" vom Frühling vorgerückt werden (oben S. 330.). Dass sie im spätern Mittelalter vorzugsweise dem Januar zugeeignet worden, beweisen die lateinischen Verse, welche die Beschäftigungen sämmtlicher Monate, zusammengefasst nach den Jahreszeiten, angeben, so dass Januar, Februar, März auf den Winter kommen u. s. f. [2]):

Winter: *Poto*, ligna cremo, de vite superflua demo;
Frühling: Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum;
Sommer: Fenum declino, messes meto, vina propino;
Herbst: Semen humi jacto, mihi pasco suem, immolo porcos.

Und eben so die Verse für die einzelnen Monate, die namentlich in den französischen Gebetbüchern (Heures) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sich finden [3]):

[1]) Ms. germ. in 8°. n. 9. Bl. 1. b.

[2]) Bei Didron Annal. archéol. T. X. p. 8.

[3]) Langlois Essai sur la calligr. des manuscr. du moyen âge p. 132—143. Minder correct aus einem Breviarium vom Anfang des 16. Jahrh., bei Crosnier im Bullet. monum. par de Caumont T. XIV. p. 268 sq.

Pocula Janus amat; et Februus algeo clamat.
Martius arva fodit; et Aprilis florida nutrit.
Ros et frons nemorum Majo sunt fomes amorum.
Dat Junius fena; Julio resecatur avena.
Augustus spicas, September colligit uvas.
Seminat October; spoliat virgulta November.
Querit habere cibum porcum mactando December.

Wie auch in den erstgenannten deutschen Kalendern [1]) die Inschrift des Januar lautet:

Jenner (der) bin ich genannt
Trinken und Essen ist mir wohl bekannt.

Oder nach dem Kalender von Zürich, 1508:

Im Jenner trink ich guten Win
Verstan ich uss der Meister sin;

wo also dem Monat und seinem Thun ein anderes Subject untergeschoben, er seiner Persönlichkeit entkleidet wird, — was jedoch nicht bei allen Monaten dort durchgeführt ist.

Uebrigens wie die ältesten Monatsbilder zur Schilderung des Januar verschiedene Scenen vorführen, die überhaupt dem Winter eigen sind, namentlich Jagd, Pflügen, Sich-Wärmen; so finden sich ähnliche Bilder auch späterhin neben der herrschend gewordenen Vorstellung eines bei Speise und Trank sich gütlich thuenden Mannes. So ist in den Malereien des Saals im öffentlichen Palast zu Padua aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (um 1420) der Januar bezeichnet durch Landumgraben [2]); und in einem Breviarium aus Spanien mit Gemälden eines niederländischen Künstlers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in der H. Bibliothek zu Gotha [3]) erscheint er als ein

[1]) Den drei augsburger Kalendern, sowie in einem Kal. von Erfurt, 1505. (der die Monatsbilder nicht enthält), Bl. A. I. vers.

[2]) E. Förster im Tüb. Kunstblatt 1838. S. 59.

[3]) Rathgeber Beschreib. der H. Gemäldegallerie zu Gotha S. 65. und Bibl. Gothana, Section der abendländ. mit Gemälden geschmückten Handschr. Gotha, 1839. S. 2.

Mann, der dürre Bäume behackt. In dieser Zeit aber der aufblühenden Landschaftsmalerei und der individualisirenden Charakteristik erweitern sich die Monatsbilder und erlangen in Miniaturen von der anmuthigsten Ausführung das Gepräge landschaftlicher Genrebilder oder von Familienscenen. Ein Beispiel der erstern Art giebt das Gebetbuch der Anna von Bretagne aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Paris [1]), welches als Bild des Januar eine Landschaft mit Schneefall zeigt: ein Mann in den Mantel gehüllt, steigt eine Haustreppe hinan, um sich zu bergen; im Hause trägt einer Holz in ein inneres Gemach, ein anderer scheint mit Essen beschäftigt. Von der andern Art ist ein Bild in dem Missale des Cardinals Albrecht, Churfürsten von Mainz, von 1524 in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg [2]): rechts lodert eine behagliche Kaminflamme; nahe derselben sitzt der Grossvater vom warmen Pelz umhüllt und unterhält sich mit dem Enkel, das Gesinde trägt Speisen auf den reinlich gedeckten Tisch, die Hausfrau spielt auf dem Spinet [3]).

Ganz abweichend von dem vielhundertjährigen Herkommen und fern von dem naiven Sinn und der erfrischenden Naturwahrheit der letzterwähnten Malereien, wie es in dem Zeitalter Ludwig's XIV. nicht anders zu erwarten ist, sind die Monatsbilder, welche Charles le

1) Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 380.

2) Merkel Die Miniaturen u. Manuscr. der Hofbibl. zu Aschaffenburg S. 7. mit Abbild. Taf. III, 1.

3) Hingegen in der ältern, einfachern Art componirt sind die Monatsbilder von Sandrart in der Pinakothek zu München (n. 101—103. 117—119. 143—145. 163—165): den Januar bezeichnet ein alter Mann in einem Lehnstuhl am Feuer sitzend, in der Ferne belustigen sich Knaben auf dem Eise.

Brun als Wanddecorationen ausgeführt hat [1]: sie erscheinen sämmtlich als geflügelte Genien leicht bekleidet, mit einem Fruchthorn in der einen Hand, das, mit Laub umwunden, Blumen und Früchte enthält (für den Januar sind es Mohnfrüchte), in der andern Hand halten sie einen Leuchter: über ihnen sind die entsprechenden Thierkreiszeichen angebracht.

c. Die Zeit.

Als Sinnbild der *Zeit* boten aus heidnischer Ueberlieferung zwei Götterbilder sich dar, an welche schon im klassischen Alterthum diese Vorstellung sich knüpft; wozu noch als drittes Vorbild eine alterthümliche Personification der Zeit kommt.

Die eine Gottheit ist Janus, der den Alten nicht bloss für den Herrn des Jahres galt, sondern auch, wie er mit seinem Doppelgesicht in Vergangenheit und Zukunft hinausschaut, für den Gott und Aufseher (ἔφορος) der Zeit überhaupt genommen wurde [2]. — Die andere ist Saturnus, der Gott der Zeit und der Ewigkeit, wie Servius sagt [3], dessen griechischer Name (Kronos) schon den Begriff der Zeit (Chronos) nach späterer Deutung enthält [4]. Dieselbe ward durch seine Fabel bestätigt: denn der Gott, der seine Kinder verschlingt [5], erschien

[1]) Gestochen von Thomassin u. a. Meistern, im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[2]) Plin. Hist. nat. Lib. XXXIV. c. 7. Jo. Lydus De mensib. P. IV. c. 2. p. 146. ed. Roether.

[3]) Serv. in Virg. Aen. III, 104: dicitur deus aeternitatis esse ac seculorum.

[4]) Cic. Nat. deor. Lib. II. c. 25. Plutarch. De Isid. et Osir. c. 32. p. 363. d. Serv. l. c.

[5]) Wie ihm seine Gemahlin Rhea statt des neugebornen Jupiter einen in Tücher gewickelten Stein darbietet, stellt die capito-

als ein Bild der Zeit, die an ihren Kindern, den Wochen, Monaten, Jahren sich zu sättigen sucht, — die Jahre, die sie hervorgebracht, wieder in sich zurücknimmt. Auch seine Attribute fügen sich dieser Erklärung: denn die Harpe lässt sich auf die zerstörende Macht der Zeit, die Verhüllung des Hinterhauptes auf die Verborgenheit der Zukunft beziehen. Eine abweichende Vorstellung etruskischer Abkunft enthält ein Scarabäus [1], nehmlich einen geflügelten Saturnus, der in der Hand den Scepter, auch eine Kugel nebst der Harpe zu seinen Füssen hat. — Und so ist auch der Zeitgott schlechthin oder vielmehr die personificirte Zeit mit Flügeln gebildet zum Zeichen ihrer Flüchtigkeit, wie die Dichter von einer Flucht der Jahre und der Zeiten sprechen [2]. Diesen geflügelten Zeitgott sieht man auf einer berühmten Relieftafel im brittischen Museum [3] und zwar hinter dem Thron des

linische Ara dar, Mus. Capit. T. IV. Tab. 6. Beschreib. Rom's III, 1. S. 229. Creuzer Symb. u. Mythol. 3. Ausg. Th. III. S. 201. Taf. IV. fig. 15.

[1]) Tassie Catal. n. 758. Pl. XIV. Böttiger Ideen zur Kunst-Mythol. Bd. I. S. 235. Taf. I. fig. 4. Creuzer a. a. O. S. 201. Taf. III. fig. 11.

[2]) Horat. Od. II, 14, 1. 2. III, 30, 4. 5:

innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.

So findet Eustathius in Hom. Il. β', 308. p. 226. ed Lips. T. I. p. 183, 35. aus dem Zeichen zu Aulis, wo die Schlange die Sperlinge gehascht hatte, die Beziehung der neun Sperlinge auf die neun Jahre zu Troja darin begründet, dass die Zeit beflügelt sei gleich den Vögeln. Ebenso Schol. Hom. Il. l. c. p. 69. ed. Bekker: χρόνον δήλουσιν (οἱ στρουθοὶ) ἐπεὶ πτηνὸς ὁ χρόνος.

[3]) Visconti Mus. Pio-Clement. T. I. p. 355. Pl. B. n. 15. Millin Mythol. Galler. Taf. CXLVIII. n. 548. Hirt Bilderbuch S. 138. u. Titelvign. H. 1. Braun Die Apotheose des Homer S. 6. mit galvanoplastischer Nachbildung. Ein Gypsabguss ist unter

vergötterten Homer, dessen Gedichte er fest in der Hand hält, während neben ihm stehend die Figur der bewohnten Erde (*Οἰκουμένη*) dem Dichter den unverwelklichen Kranz aufsetzt. Die Zusammenstellung mag veranlasst haben, dass auch der Figur der Zeit weibliche Bildung gegeben ist (wie der neueste Herausgeber bemerkt), obwohl ihr ausdrücklich der Name Chronos beigelegt wird.

Ein neues Motiv tritt ein, wenn die Zeit als endlos gedacht, somit der Uebergang zur *Ewigkeit* gemacht wird. Auch für diese Vorstellung ist das Bild des Saturn gebraucht worden auf Kaisermünzen des dritten Jahrhunderts mit der Aufschrift *Aeternitas* (oder *Aeternitati*) *Augg* [1]). Sonst hatte man für die Darstellung der Ewigkeit eine eigene Personification, die ebenfalls auf Münzen, seit der Zeit des Vespasian, erscheint: nehmlich eine weibliche Figur, oft mit verschleiertem Haupt, welche Sonne und Mond auf den ausgebreiteten Händen [2]) oder statt dessen den Weltball hält; zuweilen wird ihr ausser dem letztern das Scepter oder das Steuerruder des Schicksals in die Hand gegeben [3]), — häufig steht auf dem Weltball der Phönix als Symbol der Unsterblichkeit und steten Verjüngung [4]). Uebrigens sind Zeit und Ewigkeit nicht

den Abgüssen im K. Museum zu Berlin; auch in dem Akad. Kunstmus. zu Bonn, s. Welcker Neuester Zuwachs S. 21 f.

1) Es sind Münzen des Philippus Arabs, des Valerian und Gallienus; s. Tölken Ueber die Darstellung der Vorsehung und der Ewigkeit auf Röm. Kaisermünzen, in Köhne's Zeitschr. für Münz-, Siegel- und Wappenkunde Bd. IV. S. 193 f. n. 31. 33. 34., die zweite ist abgeb. ebendas. Taf. VIII. fig. 8.

2) Auf einer Goldmünze Vespasian's, einer Silbermünze Trajan's, einer Erzmünze Hadrian's, s. Tölken a. a. O. S. 174. 188 f. n. 1. 3. 4., abgeb. Taf. VII. fig. 13. 14. 15.

3) Ueber diese u. a. Vorstellungen s. Tölken a. a. O. S. 174 f.

4) S. oben Th. I. S. 449.

immer bloss als Personification aufgefasst; sondern auch als schaffendes Princip, selbst als persönlich wirkende Ursache. Dem Pherecydes war „die nie alternde Zeit" (χρόνος ἀγήραος, wie sie bei den Orphikern genannt wurde) gleich dem Zeus und dem Chaos eines der Principien der Dinge [1]). Und in der orphischen Kosmogonie wurde dieser Urgrund der Zeit auch näher beschrieben [2]). Wonach die Kunst in späterer Zeit sich herbeigelassen hat, den *Aeon* zu bilden als einen meist auf einer Kugel stehenden Mann mit einem Löwenkopf und vier Flügeln, dessen Leib von einer Schlange umwunden ist, sowohl in Reliefs [3]) als in Statuen, deren eine vom J. 190 n. Chr. in der vaticanischen Bibliothek sich befindet [4]).

Bilder der letztern Art sind der christlichen Kunst durchaus fremd geblieben, welche im spätern Mittelalter die Zeit nach Analogie des Janus vorgestellt, in neuerer Zeit aber theils die Vorstellung des Saturn und des Chronos aufgenommen, theils in eigenen Bildungen sich versucht hat.

1. Im christlichen Alterthum.

Im christlichen Alterthum nehmlich ist die Zeit überhaupt nicht zur Darstellung gekommen. Aber die damalige theologische Speculation hat sich mit mancherlei Vor-

1) Pherecyd. ed. Sturz. p. 40. 42. 50 sq.

2) Lobeck Aglaoph. T. I. p. 484 sqq. 487. Creuzer Symb. u. Mythol. 3. Ausg. Th. IV. S. 83. 85.

3) In der Villa Albani, Beschreib. Rom's III, 2. S. 487; abgeb. bei Zoega Bassiril. T. II. Tav. LIX. Lajard Rech. sur le culte public et les mystères de Mithra Pl. LXXII, 2. Etwas abweichend ist ein Relief im Gartenhause des Palastes Colonna, Beschreib. Rom's III, 3. S. 176.

4) In der vatic. Bibl. sind zwei Statuen des Aeon, Beschreib. Rom's II, 2. S. 335.: die eine mit einer Inschrift versehene,

stellungen getragen, die an die eben angedeuteten philosophischen Ideen erinnern, und die wir um desswillen hier nicht unerwähnt lassen wollen, da wenigstens eine derselben auch eine künstlerische Seite hat.

Den Systemen der häretischen Gnosis im 2. Jahrhundert war es eigen, die Idee der Gottheit zu zersetzen in eine Vielheit von Principien, die sich aus einander entwickeln, aber alle ewig sind, den zeitlichen Weltlauf bedingend, — daher sie gleich dem Urgrund aller Dinge den Namen *Aeonen* führen. Als eine weitere Entwickelung dieser Systeme ist das manichäische in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts anzusehn, welches zwei gleich ewige Grundwesen, ein gutes und ein böses, behauptete, hinsichtlich des erstern aber folgende Lehre an die Spitze stellte. Der gute Gott, der Vater des Lichts, ist der Herrscher eines Lichtreichs, das auf einer lichten Erde gegründet ist. Dieser herrliche Vater lebt zusammen mit zwölf seligen Aeonen (secula), deren Zahl an das grosse Weltjahr von zwölf Jahrtausenden geknüpft ist, in dessen Verlauf der Kampf der beiden Grundwesen sich entwickelt. So oft eines dieser Secula des grossen Weltjahrs abgelaufen ist, legt der ihm vorstehende Aeon einen aus Blumen gewundenen Kranz, ein Symbol des Zeitcyclus, auf das Haupt des ewigen Königs, des Alten der Tage [1]).

Von dieser erhabenen Dichtung wenden wir uns zu den Gebilden der spätern mittelalterlichen Kunst, die das Gebiet der Endlichkeit und Sichtbarkeit nicht überschreiten.

(wodurch ihre Zeit bestimmt wird), ist die oben erwähnte, abgebild. bei Lajard l. c. Pl. LXX; die andere abgeb. ebendas. Pl. LXXII, 1.

[1]) Baur Das manich. Religionssystem S. 18.

2. Im Mittelalter.

Im lateinischen Mittelalter entlehnte man für die Vorstellung der Zeit dieselbe mythische Gestalt, welche schon zur Vorstellung des Januar gedient hatte, — jedoch nicht unverändert. Denn während bei den Alten dem Janus in der Regel zwei, zuweilen vier Köpfe gegeben waren, wurde nun aus dem zweiköpfigen Januar ein dreiköpfiges Bild der Zeit gemacht. Es ist ganz die alte Figur des Janus, der aber mit seinen drei Gesichtern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst. So erscheint er zu Anfang eines Martyrologium bei dem mehrerwähnten Chronicon Zwifaltense aus dem 12. Jahrhundert zu Stuttgart [1]) ganz freistehend als eine gekrönte Figur mit dreifachem Gesicht, nehmlich Nase und Mund dreifach, doch nur zwei Augen, — und zwar im Unterschied von der Figur des Januar, dem, wie ebendaselbst ausdrücklich bemerkt ist [2]), nur zwei Gesichter zukommen. Dagegen scheint eben diese Figur der Zeit zugleich dem Januar zum Wahrzeichen zu dienen, wie sie denn auch der herkömmlichen Beschäftigung dieses Monats obliegt, zu Anfang eines Kalenders in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts zu Paris [3]); die Figur sitzt nehmlich bei Tafel, vor sich hat sie eine Schüssel mit einem Braten und einen Krug, den sie mit der Linken fasst, während die Rechte einen Becher an den Mund hält: und zwar an den mittleren Mund, wie es bei dieser Figur kaum anders sein kann. Sonst lässt sich daraus der Sinn ableiten, zunächst, dass Essen und

1) p. 21. a.
2) S. oben S. 382 f.
3) In der Bibl. des Arsenals, Ms. theol. lat. 133^c; abgeb. bei Didron Iconogr. chrét. p. 547.

Trinken oder der Genuss, überhaupt aber auch das thätige Leben der Gegenwart angehört, welche das mittlere Gesicht repräsentirt, während die beiden andern die Erinnerung der Vergangenheit und die Erwartung der Zukunft umfassen. Auch abgesehn aber von der Beschäftigung, welche hier dem mittleren Gesicht geboten wird, darf man in der Dreifachheit der Gestalt nicht eine höhere Würdigung der Gegenwart suchen, welche die christliche Kunstvorstellung habe andeuten wollen im Unterschied von der antiken, wo durch die zwei Gesichter nur der Hinblick auf Vergangenheit und Zukunft ausgedrückt, die Gegenwart ausser Acht gelassen sei [1]. Eine solche Unterscheidung würde erstens der Denkungsart der verschiedenen Zeitalter nicht entsprechen, da es keineswegs in der Art des klassischen Alterthums gelegen hat, die Gegenwart zu versäumen, viel eher von einer im Mittelalter herrschenden Richtung sich sagen lässt, dass sie die Vergangenheit und Zukunft über die Gegenwart erhoben habe. Sodann schliesst auch der alterthümliche Janus die Beziehung auf die Gegenwart nicht aus, denn er hat in derselben seinen Standpunkt, von welchem aus er Vergangenheit und Zukunft überblickt; und da beide Dimensionen bis an die Gegenwart reichen, die nur die Grenze derselben ist, so hat er, indem er beide überschaut, auch die Gegenwart unter Augen. Wird noch ein Gesicht für die Gegenwart hinzugefügt; so tritt zu den beiden Dimensionen der Zeit, die als eine gerade Linie zu denken ist, als drittes die Dimension des Raumes hinzu, indem die Gegenwart in einer Fläche ausgebreitet gedacht wird, welche zu überschauen das mittlere Gesicht bestimmt ist. Uebrigens

[1]) Wie Crosnier will, im Bullet. monum. par de Caumont T. XIV. p. 267.

bietet auch das klassische Alterthum für diesen Janus mit drei Gesichten als Symbol der dreifachen Zeit eine Analogie dar in einem alten Schnitzbilde des Zeus zu Argolis mit drei Augen [1]), welche eine dreifache *räumliche* Beziehung haben, nehmlich seine Aufsicht und Herrschaft in den drei Reichen, im Himmel, auf Erden (oder im Meer) und in der Unterwelt andeuten.

Eine eigenthümliche Vorstellung der Zeit findet sich bei den Byzantinern in dem Bilde der Zeitkreise mit dem Rade des Lebens, welches bei den Jahreszeiten schon vorgekommen ist [2]). Die Mitte dieses Bildes nimmt zwar nach der Anweisung des griechischen Handbuchs für Kirchenmaler die Figur der *Welt* ein, ein bejahrter bärtiger Mann, thronend, mit einer Krone auf dem Haupt, mit ausgestreckten Händen und mit zwölf Rollen im Schooss, welche auf die Sprachen der Welt hindeuten; aber in dem entsprechenden Gemälde der Kirche zu Sophades ist statt dessen die *Zeit* (mit beschriebenem Namen *Χρόνος*) vorgestellt [3]) als ein junger, unbärtiger Mann, gleichfalls mit der Königskrone geschmückt, der in einem Tuch eine Menge prächtiger Blumen hält [4]). Bemerkenswerth sind diese Blumen so wie die jugendliche Gestalt der Zeit: es bedeutet dies einerseits, dass sie selber nicht altert, — andrerseits, dass sie ihre Pfleglinge verjüngt und neues Leben schafft, indem sie auf den Winter stets den Frühling folgen lässt. Ueber den Bereich des natürlichen Kreislaufs hinaus scheint aber der Gedanke sich nicht zu

[1]) Pausan. Graec. descr. Lib. II. c. 24. §. 5.

[2]) S. oben S. 335 ff.

[3]) Vergl. Didron Annal. archéol. T. I. p. 244. col. 2. not. 2.

[4]) Wogegen in den verwandten Bildern des lateinischen Mittelalters statt der Zeit die Figur des Jahres die Mitte einnimmt (s. oben S. 379 f.), — wie auch *χρόνος* im spätern Griechisch die Bedeutung „Jahr" hat.

erstrecken, — namentlich nicht bis zu der Andeutung, dass auch für den Menschen auf das zeitliche Ende ein neues Leben folgt [1]: denn das greift in das Element der Ewigkeit ein, während hier nur die Zeit und ihre Kreise abgebildet sind, ausdrücklich zu dem Zweck, „die Eitelkeit der Welt", die Vergänglichkeit des Irdischen, die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens vor Augen zu stellen.

3. In der neuern Zeit.

Häufiger ist die Personification der Zeit von Seiten der neuern Kunst. Abgesehn von manchen vereinzelten Darstellungen, sind es insbesondere zwei Aufgaben, die jede zu einer Reihe von Bildern Veranlassung gegeben haben.

1. Die eine war durch Petrarca dargeboten, der im vorletzten seiner Triumphe [2] den *Triumph der Zeit* schildert. Hier zeigt er, nachdem er zuvor den Triumph des Ruhmes, der mächtiger ist als der Tod, gefeiert, wie auch der Ruhm der Zeit weichen muss, der Alles auf Erden erliegt. In dem Gedanken und seiner Ausführung ist ein tiefes Gefühl der Wehmuth und Entsagung ausgeprägt. Der Dichter, dem sonst das Leben viel gegolten, hält es jetzt gering [3], nachdem er der Täuschungen viele erfahren [4]; der eitlen Sorge müde, bereitet er sich zum Ende [5] und warnt nur vor der Sicherheit und dem thörichten Treiben, worin er die Menge befangen sieht.

[1] Wie Didron erklärt a. a. O. p. 243. col. 1.

[2] Von den beiden ersten Triumphen ist oben Th. I. S. 307 f. die Rede gewesen.

[3] Petrarca Trionfo del tempo v. 37. 39.

[4] Ibid. v. 87. Trionfo della divinita v. 6.

[5] Trionfo del tempo v. 53—58.

Deshalb schildert er sowohl die Flüchtigkeit des Lebens (v. 76—78):

Es fliehen Monde, Jahre, Tage, Stunden,
Bis wir nach wen'ger Augenblicke Zählen
Zusammen all' ein andres Land gefunden; —

als zumal die Vergänglichkeit des Nachruhms (v. 109—114. 117—120):

Unstäter Herbst, wie Himmels wechselnd Färben,
Ist euer Ruhm; zwei Wölkchen ihn besiegen.
Zeitgröss' ist grossem Ruhm' ein gross Verderben.

Es sinkt die Pracht von euren Siegeszügen,
Herrschaften sinken, sinken Königsitze;
All' Ding auf Erden muss der Zeit erliegen.

So wälzt sie mit sich fort die Welt im Gehen,
Und ruhet nicht und kehret nicht und eilet,
Bis sie in wenig Staub euch sieht verwehen!

Er hält das insbesondere denen entgegen, welche „im Schutze der Geschicht' und der Poeten nicht vor der Zeit und ihrer Wuth erblassen“ (v. 89 f.). — Also wird der Zeit ein Affekt geliehn, von der es auch heisst, dass sie „hastig sei, Alles hinzumähen“ (VI. Triumph v. 124.). Gleichwohl kommt ihre Person zu keiner rechten Anschaulichkeit und Wirksamkeit. Vielmehr wird die *Macht der Zeit* an den Sonnengott geknüpft, der eigentlich als die handelnde Person in diesem Gesang auftritt und auch näher gezeichnet wird (v. 1. 2. 16. 17.), wie er mit seinem Viergespann, das er im Meer getränkt,

Aus goldner Herberg, mit Aurora's Prangen,
Sich schnell erhebt, von Strahlen rings umwoben.

Er ist es, dem es Leid bringt, dass der Mensch, der auf Erden geehrt war, sterbend grössern Ruhm erringt, — den es erzürnt, dass er des Menschenruhms nicht Herr werden kann. Darum beschleunigt er seinen Lauf, er verdoppelt seinen Rossen das Futter (v. 32. 33; 97.). Und so geht er als Sieger auch über die hervor, denen

von der Geschichte und der Dichtung ein längeres Leben bereitet war, die endlich aber auch von der Königin Fama verlassen werden [1]). Wie aber der Sonnengott, indem er „kreisend die endlos runde Strasse geht“ (v. 30.), das Maass der Zeit angiebt; so wird allerdings die Zeit als Person von ihm unterschieden: er ist ihr Führer, dem sie folgt mit unaussprechlicher Eile [2]).

So werden auch in dem folgenden Triumph, der das ewige Leben in einer neuen Welt preiset, beide, die Sonne und die Zeit, in ihrem Untergang an einander geknüpft. Da werde, wie der Dichter verkündigt,

Ganz sein und ungetrennt nur ew'ges Leben (v. 69):

. . . .

All' Eins; nicht Winter- mehr und Sommer-Wenden;
Die Zeit gestorben, neu der Ort gestaltet. (v. 77. 78.)

Doch ist es wieder die Sonne, das heisst nun deren Fehlen, wodurch das Aufhören der Zeit anschaulich gemacht wird [3]). Wogegen die Zeit den Schatten von Persönlichkeit, der ihr früher gegeben war, vollends verliert, indem, zu dem *Begriff* derselben übergegangen, sie in ihre Theile Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zerlegt wird, die sich aber im Jenseits zu einer ewigen Gegenwart verschlingen. Denn dort hat der Zeiten-

[1]) Ibid. v. 103—105:

Sol wird nicht Jahre sich, nein Lustren drehen,
Jahrhunderte, ein Sieger allzumalen,
Dieser Erlauchten thöricht Treiben sehen.

Vergl. v. 67—69.

[2]) Ibid. v. 46—48:

Denn wie die Zeit ich eilen sah behende
Dem Führer nach, dem nirgend Ruhe winket,
Ich sag' es nicht, weil ich nicht Worte fände.

[3]) Trionfo della divin. v. 40—42:

Nicht mehr die Sonn' in Stier und Fischen steiget,
Durch deren Wandlung irdisches Bemühen
Entsteht und stirbt, wächst und in Nichts zerfleuget.

wechsel aufgehört, die Zeit bleibt stehn, sie ist zur Ewigkeit geworden. Mit Staunen sieht der Dichter (v. 25 ff.)

jene weilen
Die ohne Rast sonst immer fortgegangen
Und Alles rings gewandelt im Enteilen,
Und die drei Theil in ihr, wie sie verschlangen
Zu Einem sich [1]), und dieses sonder Wanken,
Nicht mehr, wie sonst, in steter Hast befangen!

Der Ewigkeit aber, in welche dort die Zeit übergegangen ist, wird noch weniger Persönlichkeit geliehen; sondern Gott ist der Ewige, allmächtig und unerforschlich, der mit den seligen Geistern in diesem letzten Triumph gepriesen wird.

Diese Triumphe haben von Seiten der zeichnenden Künste mehrfache Darstellungen hervorgerufen, wobei denn auch die Zeit abgebildet worden ist. Aber weil der Dichter kein anschauliches Bild derselben hingestellt, schwanken die Künstler in der Charakteristik dieser Figur. Eine solche Darstellung findet sich zuvörderst als Miniaturbild in einer Pergamenthandschrift der Trionfi, die im J. 1460 zu Pesaro wahrscheinlich für Heinrich III. König von Frankreich gefertigt ist, jetzt in der K. Bibliothek zu Dresden [2]): die Zeit erscheint als ein Greis in rothem Gewande, welcher, mit der linken Hand einen Himmelsglobus haltend, mit der Rechten auf einen Krückenstock sich stützt und auf einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen steht. Es wird durch diese Sinnbilder der dreifache Gedanke ausgedrückt: erstens, dass die Zeit, wie

[1]) Vergl. ebendas. v. 67. 68:

Kein „war", „wird sein", „gewesen" wird's da geben,
Alles in Jetzt und Heut' und Nun bestehen.

[2]) Bl. 42. a. Falkenstein Beschreib. der k. ö. Bibl. zu Dresden S. 440.

sie nach Maassgabe der himmlischen Bewegungen eingetheilt wird in Tage und Jahre, so selbst auch wieder das Maass dieser Bewegungen ist; sodann dass die Zeit, als die uranfängliche, viele Jahre zählt, sie macht alles altern und erscheint selber als alt; endlich dass die Zeit für sich nur langsam fortschreitet (denn was gelten Jahre oder auch Jahrhunderte gegen die immerwährende Zeit), aber einen raschen Wechsel erzeugt, daher sie pfeilschnell vorüberzufahren scheint. — An diese handschriftliche Darstellung schliessen sich die Bilder in den Ausgaben des Petrarca an. Aber auch in eigenen Kupferstichen und Gemälden sind die Triumphe wiedergegeben, welche wir zuvörderst in's Auge zu fassen haben.

Die Triumphe sind erstens in Kupfer gestochen von Nicoleto di Modena zu Anfang des 16. Jahrhunderts, und zwar der Triumph der Zeit in zwei verschiedenen Compositionen [1]), von denen die eine ganz der eben erwähnten Vorstellung entspricht: auf einem Wagen von zwei Hirschen gezogen sieht man die Zeit als einen geflügelten Greis mit zwei Krücken gehend, neben ihm auf jeder Seite eine Sanduhr, — das ganze Bild hat zur Unterschrift die Verse: „Ist mehr denn als ein Tag das Menschenleben u. s. w.“, v. 63—65. und v. 118—121 [2]). Und ähnlich von einem unbekannten italienischen Meister [3]), nur dass der Zeitgott wieder einen Himmelsglobus in der Rechten,

[1]) Bartsch Peintre grav. T. XIII. p. 278 sq. n. 43. 45. Beide Blätter sind im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[2]) Ein entgegengesetztes Motiv enthält das andere Blatt mit Unterschrift der Verse 139—144: es zeigt in einem Medaillon, welches auf einem von zwei Elephanten gezogenen Wagen sich erhebt, die Zeit als ein jugendliches Weib, sitzend auf meerumspültem Lande, mit einem Schwerdt in der Rechten; auf der Linken hält sie ein Kind, welches einen Pfeil abschiesst.

[3]) Bartsch l. c. p. 119. n. 16. Seine Geschicklichkeit wird nicht gerühmt.

in der Linken eine Krücke hält. Derselben Auffassung folgt auch ein nürnberger Meister, Schüler Dürers und Raphaels, Georg Pencz in seinen Triumphen [1]: auf einem Wagen von zwei Hirschen gezogen steht der altersgraue Gott der Zeit, bekleidet, bärtig, geflügelt, auf zwei Krücken sich stützend, neben ihm ein Stundenglas, auf dem Rade des Wagens sind die zwölf Stunden verzeichnet [2]. — Einfacher ist die Vorstellung der Zeit unter den Compositionen, welche Tizian nach Petrarca's Triumphen ausgeführt hat, bekannt durch die Stiche von Pomarede [3]; da ist nur das eine Attribut aus dem vorhin erwähnten Miniaturbild angewandt, aber schärfer charakterisirt: sie erscheint unter dem Bilde eines geflügelten Greises mit langem Bart, der sitzend eine Kugel mit dem Thierkreis vor sich hat, auf welcher er mit einem Zirkel misst.

In den Ausgaben Petrarca's, in denen die Triumphe mit Vignetten geschmückt sind, ist bei dem Triumph der Zeit als herrschende Vorstellung beibehalten das Bild des geflügelten, auf Krücken gestützten Greises auf einem Wagen, der von zwei Hirschen gezogen wird: so in der Ausgabe zu Venedig 1539 in 16° [4], — ferner ebendaselbst 1560 in 4° und zu Lyon 1564 in 16° [5]. Aber in den beiden letztern kommt noch ein neues Motiv hinzu, entlehnt aus der Fabel des Saturn: der Zeitgott ist nehm-

[1]) Bartsch l. c. T. VIII. p. 358. n. 120.

[2]) Das Blatt hat zur Unterschrift ein lateinisches Distichon:

Tempus edax rerum tuque invidiosa vetustas
Omnia destruitis [qqc erant aut fuerint];

welches bis auf die eingeklammerten Worte aus Ovid. Metam. Lib. XV. v. 234 sq. entlehnt ist.

[3]) 1748.

[4]) p. 168. (falsch gedr. 158.) b. Die früheren mit Bildern gezierten Ausgaben sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

[5]) In jener p. 203. b., in dieser p. 351.

lich im Begriff, ein Kind zu verschlingen. — Ganz abweichend, aber treu dem Gedanken Petrarca's (der vorhin S. 398 f. nachgewiesen ist) sich anschliessend ist die Vorstellung in der Ausgabe, Venedig 1553 in 4°.: die Zeit, eine nackte, bärtige Figur mit Flügeln, aber auf Krücken gestützt, heftet sich gleichsam an die Fersen des Sonnengottes, der über Wolken in der Bahn des Thierkreises sein Viergespann emporlenkt, — in einiger Entfernung vor ihm scheint die hinabsteigende Mondgöttin sich zu zeigen; unten auf der Erde erblickt man die vier Jahreszeiten [1]).

2. Nach ähnlichen Motiven ist nun auch die Zeit in selbständigen Darstellungen geschildert. In einem Kupferstich von Marc Antonio [2]) erscheint sie, wie bei Nicoleto di Modena, als ein Greis mit langem Bart, auf Krücken gestützt, mit grossen Flügeln an den Schultern. In einem Kupferstich von Cornelius Matsys [3]) um die Mitte des 16. Jahrhunderts misst, wie bei Tizian, der bärtige und geflügelte Gott der Zeit, neben welchem ein Stundenglas steht, mit einem Zirkel an einer vor ihm stehenden Kugel. Um eben die Zeit hat Julius Bonasone in einem Kupferstich des Sonnenaufgangs [4]) den Sonnengott umgeben

[1]) In der Ausgabe London 1778 in 12°. T. II. zu p. 199. erscheint der Zeitgott wieder als ein geflügelter Greis auf einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen, aber sitzend, mit einer Fahne, den rechten Arm auf die Himmelskugel gestützt, in der linken Hand ein Stundenglas haltend.

[2]) Bartsch Peintre grav. T. XIV. p. 278. n. 365. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 574.

[3]) Mit der Inschrift:

Tempus ego immensum spatiis dimetior orbem.

Ein Exemplar ist im H. Museum zu Gotha, s. Rathgeber Annalen der niederländ. Malerei. (Von Albr. Dürer bis Franz Floris). S. 275.

[4]) Bartsch l. c. T. XV. p. 138. n. 99. Dieser Stich ist schon oben S. 341. Anm. 1. vorgekommen.

von der Zeit und den Horen dargestellt: da erscheint also dieselbe, im Sinne Petrarca's, im Gefolge, wenn nicht als Attribut der Sonne. Gewissermaassen eine Umkehrung dieses Gedankens liegt in der Vorstellung von Sonne und Mond als Attributen der Zeit, wie in einem mittelalterlichen Miniaturbilde die Figur des *Jahres* mit Sonne und Mond in den Händen vorgekommen ist (oben S. 379 f.). So ist die Zeit als ein Greis mit Sonne und Mond auf den Armen, zu Füssen der Ewigkeit, die, eine liegende Figur, eine Kugel im Arm hat, von Tribolo gebildet: diese und andere Statuen schmückten den Triumphbogen, den er bei Gelegenheit der Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Cosimo von Florenz am Thor von Prato errichtete [1]. Ferner ist von Vasari und Cristofano in Wandmalereien für die Brüder della Calza zu Venedig die Zeit, wie sie die Stunden vertheilt, nebst Aurora, der Sonne und der Nacht, in kolossalen Bildern von zehn Ellen Höhe ausgeführt [2]. — Aus dem astronomischem Gebiet steigt die Symbolik zur Erde herab, doch keineswegs zu ihrem Vortheil, sofern sie zu künstlichen Erfindungen greift, in den Wandmalereien des Francesco de' Salviati im kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu Florenz; da ist die Zeit zweimal vorgestellt nach ihrem Charakter als ausgleichend und ermässigend: das einemal bringt sie mit Gewichten die Waage in's Gleiche, das anderemal kühlt sie Wasser, indem sie es aus einem Gefäss in's andere schüttet [3].

3. Zu dieser einfachen Darstellung der Zeit kommen mancherlei allegorische Compositionen, — wie auch „der Triumph der Zeit“ nach Petrarca eine Allegorie darbietet,

[1]) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 88.

[2]) Ebendas. S. 204.

[3]) Vasari a. a. O. Th. V. S. 143.

da nehmlich dieselbe stets vorgestellt wird umgeben von vielen Personen, jung und alt, die wie im Wettlauf mit ihr Schritt zu halten bestrebt sind, doch bald überholt werden und so ihr den Triumph bereiten.

Einen ähnlichen Gedanken, aber in umfassendster Anwendung, nehmlich die Herrschaft der Zeit über die ganze Welt, drückt ein marmornes Basrelief des 16. Jahrhunderts aus, von 4 Fuss Breite, 2 F. 6 Z. Höhe, im Magazin von St. Denis [1]). Auf einer weiten Wasserfläche schwebt ein gewaltiger Nachen, auf dessen Mitte, getragen von einer Schildkröte, die Weltkugel ruht, in der man Sonne und Mond, Erde und Meer, Bäume, Pflanzen und Gebäude erblickt. Auf dieser Kugel steht die geflügelte Figur der Zeit, ein Greis mit langem Bart, bekleidet, auf zwei Krücken sich stützend, der auf der rechten Hand ein Stundenglas trägt, mit der linken wie Zügel die Taue eines grossen Segels hält, das von günstigem Winde geschwellt wird: die Stange dieses Segels hält ein auf dem Vordertheil des Schiffs stehender nackter Jüngling fest. Auf dem Hintertheil des Schiffs, dasselbe lenkend, erscheint die geflügelte Figur des Todes, ausgerüstet mit Sichel und Bogen, welche die rechte Hand wie drohend ausgestreckt hat, während die linke das Steuer gefasst hält.

Nicht so thätig eingreifend, sondern nur betrachtend, wobei sie ihrer Macht und ihres Erfolgs doch gewiss ist, verhält sich die Figur der Zeit in einem Gemälde von Paolo Veronese, der das Hauptmotiv für die Charakteristik derselben, die astronomische Andeutung, ohne

[1]) Abgebild. bei Lenoir Musée des monum. franç. in 8°. T. I. Pl. I. (zum Titel) und grösser Pl. 15. zu p. 90 sq. No. XXXVI. Vergl. Guenebault Dictionn. iconogr. des monum. T. II. p. 356. not. 2.

Zweifel aus der vorerwähnten Composition Tizians, seines Lehrers, entnommen hat. Es stellt die Zeit dar, welche den Sieg der Religion über die Ketzerei herbeiführt, und befand sich ehemals im Kaufhaus der Deutschen zu Venedig mit drei andern allegorischen Gemälden desselben Meisters, mit denen es neuerdings für die K. Gallerie zu Berlin erworben ist [1]. Die Religion, eine in einem Buche lesende Matrone, erscheint mit einem Genius neben sich, im Hintergrunde über ihr erblickt man einen Theil des Thierkreises; im Vorgrunde liegt die Ketzerei, eine scheussliche und abgezehrte Alte: neben ihr, auf sie herabblickend, ragt der Gott der Zeit hervor, ein Greis mit langem, grauem Bart, mit einer Sense in der Linken, den rechten Arm auf die Erdkugel gestützt: zu seinen Füssen sind zwei Genien, der eine mit Winkelmaass und Zirkel.

Vor allem ist noch eine Vorstellung zu bemerken, die eine beliebte Aufgabe der neuern Kunst geworden und in einer ganzen Folge von Kunstwerken (worauf schon im Eingang S. 397. hingedeutet wurde), nicht bloss in Kupferstich und Malerei, sondern auch in Sculptur ausgeführt ist: das ist die Vorstellung der *Zeit, welche die Wahrheit gen Himmel hebt.* Eine Composition dieses Inhalts enthält ein Kupferstich von Corn. Matsys [2], — obwohl die ganze Allegorie vermuthlich schon früher vorgekommen und nicht erst von seiner Erfindung ist: man erblickt in der Luft den fliegenden Gott der Zeit, der die Wahrheit, eine ganz nackte weibliche Figur (mit der Inschrift Veritas filia Temporis) am Arme hält; hinter ihr die missgestaltete Finsterniss, — die Ver-

[1]) Aufgestellt unter n. 304.

[2]) Wovon ein Exemplar im H. Museum zu Gotha, s. Rathgeber a. a. O. S. 276.

knüpfung der drei Figuren erläutert die Inschrift, in welcher die Wahrheit redend eingeführt wird:

Abstrusam Tenebris Tempus me educit in auras.

Denselben Gedanken, auf einen besondern Fall angewendet, hat Rubens geschildert in einem seiner Gemälde zur Geschichte der Maria von Medici (1620—1625) im Louvre [1]). Am Schluss, wo Maria und Ludwig XIII. sich versöhnt die Hände reichen, ist unterhalb dieser Scene die Zeit dargestellt als ein geflügelter Greis, welcher in der Luft schwebend die enthüllte Wahrheit zum Himmel erhebt, — zum Zeichen, dass die Zeit die Missverständnisse zwischen Mutter und Sohn gelöst, die Wahrheit an den Tag gebracht habe. Hieran reiht sich ein Gemälde des Nic. Poussin (v. J. 1642) gleichfalls im Louvre [2]), mit derselben Vorstellung aber erweitert: nehmlich der enthüllten und gen Himmel erhobenen Wahrheit gegenüber sind der Neid und die Verläumdung dargestellt, wie sie zu Boden liegen; neben dem bärtigen Gott der Zeit aber schwebt ein jugendlicher Genius, der die Attribute der Zeit und der Ewigkeit in Händen hält, die Sichel und die mit dem Kopf den Schwanz fassende Schlange, — das erstere ist dem Zeitgott eigen, wodurch er hier als Saturn charakterisirt wird, das andere mag der Wahrheit zugedacht sein, wie ihr auch der Kranz der Unsterblichkeit gebührt. — Die ähnliche Composition einer *Statuengruppe* zu Dresden, von Peter Balestra aus Siena in Rom verfertigt [3]), ist darin natürlich abweichend,

[1]) n. 711. Abbild. in La Galerie du Palais du Luxemb., peinte par Rubens, dessin. par Nattier 1710, in fol. Pl. 24. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris. S. 563.

[2]) n. 232. Abbild. bei Lavallée Galerie du musée de France. T. VI. 1814. Pl. 385. Waagen a. a. O. S. 644.

[3]) Abgebild. bei Leplat Rec. des marbres antiq. qui se trouv. dans la galerie à Dresden Pl. 199.

dass der bärtige und geflügelte Gott der Zeit auf die Erde gestellt ist und so die enthüllte Wahrheit davon trägt, — daneben sieht man einen trauernden Genius mit der gesenkten Fackel [1]).

Uebrigens ist die Zeit noch einmal von Nic. Poussin dargestellt unter dem Bilde des geflügelten Saturn, der rasch einherschreitend, im Begriff den Stein zu verschlingen, inmitten der vier Jahreszeiten erscheint bei der Geschichte des Helios und Phaeton in einem mehrerwähnten Gemälde der K. Gallerie zu Berlin [2]).

4. Schliesslich wollen wir einige hieher gehörende Allegorieen aus neuerer und neuester Zeit nicht unberührt lassen. Das Zimmer de' papiri im vaticanischen Bibliothekgebäude enthält von Raphael Mengs ein Deckengemälde in Fresco, dessen Mittelbild die Geschichte darstellt [3]): das Buch auf den Rücken des alten Chronos gestellt, schreibt sie in dasselbe die Thaten ein, die ihr der doppelköpfige Janus in die Feder dictirt; ein Genius bringt ihr in Schriftrollen Urkunden herbei, während die Fama in die Trompete stösst und dabei auf das im Hintergrund erscheinende Pio-Clementinische Museum zeigt. Es ist darin die Zeit eigentlich zweimal personificirt, da auch Janus ein Symbol derselben ist, — man glaubt, dass er hier das Gedächtniss bedeutet: deshalb ist aber auch die

[1]) Ein verwandtes, dem Gedanken dieser Composition vorausgehendes Motiv, nehmlich wie die Zeit die Wahrheit enthüllt (sonst ist es die schon enthüllte Wahrheit, welche von der Zeit emporgetragen wird), ist in einer Statuengruppe zu Dresden von Ant. Conradini († 1752) ausgeführt: die Zeit, ein geflügelter, bärtiger Greis hebt der Wahrheit den Schleier vom Antlitz; abgebild. bei Leplat a. a. O. Pl. 200.

[2]) n. 478. s. oben S. 196.

[3]) Speth Die Kunst in Italien Th. II. S. 391. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 330 f.

Schwerfälligkeit, mindestens die Unklarheit dieser Allegorie nicht ungerügt geblieben. — Von anmuthiger Klarheit und hoher poetischer Schönheit aber ist eine Composition des Meisters Cornelius auf der Medaille [1] zu Ehren des silbernen Hochzeitsjubiläum des Königs und der Königin von Preussen, am 29. Nov. 1848: Eros eine edle Jünglingsgestalt mit dem unverwelklichen Kranz auf dem Haupt und einem Stern über demselben, in der linken Hand den Bogen führend, hält mit der Rechten den gefesselten Chronos nieder, der als ein geflügelter, bärtiger Greis mit der Sense erscheint. Denn wie mächtig auch die altersgraue Zeit sei, die alles vor sich niedermäht, über die vom Himmel stammende Liebe hat sie keine Gewalt: diese überwindet weit und bleibt in ewiger Jugend.

[1]) Geschnitten von Fischer; Abgüsse in Eichler's Kunstanstalt zu Berlin.

Die Erscheinungen in der Atmosphäre.

Die Atmosphäre im Ganzen als die die Erde umgebende Luft hat in Verbindung mit den übrigen Elementen, ausnahmsweise auch für sich allein, künstlerische Darstellung gefunden, — wovon früher die Rede gewesen ist. Innerhalb der Atmosphäre aber sind es zwei Erscheinungen, welche der christlichen Kunst zu persönlicher Gestaltung Anlass gegeben haben.

Zuerst eine *Licht*erscheinung, das in der neuern Physik sogenannte St. Elmsfeuer. Dem christlichen Mittelalter musste dasselbe nicht minder räthselhaft als dem klassischen Alterthum erscheinen und zu einer übernatürlichen Erklärung vorzüglich angethan: wie auch die Legende es erfasst hat. Deshalb erweckt dieses Wetterlicht, wenn auch selten dargestellt und nur einmal als Personification, dauernd ein mythologisches Interesse, zumal die christlich-mythische Auffassung im Glauben der seefahrenden Nationen am Mittelmeer wie in der Benennung der Wissenschaft bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat.

Sodann vornehmlich die *Winde,* die freilich eine viel reichere Kunstgeschichte haben. Die heilige Schrift selbst bietet ihre Personification dar und nicht allein in einzelnen Scenen namentlich der evangelischen Geschichte, sondern auch auf einem die ganze Erde umfassenden Schauplatz, in den grossen Epochen der letzten Dinge. — Mit den Winden aber verknüpft sich im Sinne des Mittelalters vermöge der Windrose die Vorstellung der *Weltgegenden,* deren Erörterung wir deshalb hier anschliessen [1]). Auch sie werden bedeutsam angewendet um den Schau-

[1]) S. oben S. 43.

platz sowohl des menschlichen Geschlechts überhaupt und wie es mit demselben verwachsen ist, als auch des Reiches Gottes sei es in seinem Anfang oder in seiner Vollendung vor Augen zu stellen. — Dazu kommt die Vorstellung dieser Personificationen in kosmographischen Figuren wie in mythologischen Scenen. So dass es auch diesen Kunstvorstellungen an mannichfach anregendem Inhalt nicht fehlt.

§. 53. Das Sanct Elmsfeuer.

Man versteht darunter jene Lichterscheinung, welche nicht selten hervorragende Gegenstände, wie Thürme, Masten der Schiffe, aber auch Lanzen und Helme, überhaupt vornehmlich Metallspitzen, in zwiefacher Art zeigen: es ist entweder ein leuchtender Punkt oder ein zuweilen mit hörbarem Geräusch ausströmender Feuerbüschel, — Erscheinungen, welche in dem Wechsel und der starken Entwickelung der atmosphärischen Electricität ihren Grund haben. Das Phänomen war schon den Alten bekannt und ist bis auf die neueste Zeit häufig beobachtet [1]: die Erklärung aber ist erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts gefunden.

Die Kunstvorstellung desselben ist dem christlichen Alterthum eigenthümlich, — obwohl den mythischen Gedanken dazu das heidnische Alterthum dargeboten hat, der auch im spätern Mittelalter Eingang gefunden, aber christlich umgebildet worden ist. Diese drei Punkte wollen wir hier in Betracht ziehn.

[1]) Eine der neuesten Beobachtungen desselben ist vom 19. Februar 1837 zu Schiffe bei den Orkney-Inseln: man sah aus der eisernen Spitze des Mastes eine Flamme von einem Fuss Länge sich erheben, die bis auf eine Länge von fast drei Fuss sich vergrösserte. S. Poggendorf Annalen der Physik und Chemie Bd. XLVI. 1839. S. 659.

1. Bei den Alten [1]) war man frühzeitig auf jene Wetterlichter aufmerksam geworden; schon in der eleatischen Philosophie suchte man sie zu erklären: Xenophanes um 536 v. Chr. hielt die auf Schiffen sich zeigenden Flämmchen für kleine Wölkchen, die durch eine eigenthümliche Bewegung erglänzen [2]). Mythisch aber wurden sie von den Dioskuren Castor und Pollux, auch von deren Schwester Helena abgeleitet. Es hängt das mit dem Schutz zusammen, den diese Heroen den Seefahrenden gewähren sollten.

Ursprünglich waren es die ältern Dioskuren, auch Anakes genannt, welche als Herrscher auch über Fluth und Wind, sonach als Helfer in Seegefahr verehrt wurden, — wie es in einem orphischen Hymnus [3]) von ihnen heisst, dass sie

das heilige Land Samothraciens heimisch bewohnend
Aus Drangsalen im Meer umirrende Sterbliche retten.

Nach überstandener Drangsal aber pflegten die, welche ihre Rettung ihnen schuldeten, Weihgeschenke ihnen darzubringen [4]). Später treten die Söhne der Leda, Castor und Pollux an ihre Stelle. Schon der homerische Hym-

[1]) S. Ukert Geographie der Griechen und Römer II, I. S. 141 f. Forbiger Handb. der alten Geographie I. S. 626. Schweigger Einleitung in die Mythol. auf dem Standpunkt der Naturwiss. Halle, 1836. S. 286 ff. (Darnach der Aufs. eines Ungenannten: Verhältniss der Naturwissenschaft zur griech. Kunst und Poesie, in Jahn's Neuen Jahrb. für Philol. und Pädag. 1849. Suppl. Bd. XV. S. 330 ff.) Derselbe Ueber die alten Dioskuren in physikal. Beziehung, in der Allg. Encyclop. von Gruber u. Ersch Sect. I. Th. 25. S. 409 ff.

[2]) Plutarch. Plac. philos. II, 18. und bei Euseb. Praep. evang. XV, 49. Stob. Ecl. phys. I. p. 514.

[3]) Orph. Hymn. XXXVIII. v. 4. 5. Vergl. Creuzer Symb. u. Mythol. Bd. III S. 25 f.

[4]) Vergl. Callimach. Epigr. 51.

nus auf die (jüngern) Dioskuren [1]) preiset dieselben als Beschützer der schnellsegelnden Schiffe auf stürmischer Meerfahrt: urplötzlich erscheinen sie mit gelbleuchtenden Schwingen, ein Glückszeichen in der Noth, — es erblickend freuen sich die Schiffenden und ruhen aus von der Arbeit [2]). Eben so galten sie bei den Römern als schützende Heilgötter [3]), wie Horaz sie feiert in einer Ode auf den Augustus [4]):

— wann ihr Gestirn dem Seemann
Heiter gefunkelt,
Schäumt die Flut nicht länger am Felsenufer,
Sinkt des Sturmwinds Flügel, entfliehn die Wolken,
Und — ihr Wink gebeut es — die hohe Welle
Bettet ins Meer sich.

In beiden Stellen scheint auch das St. Elmsfeuer angezeigt zu sein [5]). Ausdrücklich gedenkt desselben Seneca [6]) mit folgenden Worten: „Bei grossem Unwetter zeigen sich Lichter gleich Sternen an den Segeln; dann glauben die in Gefahr Schwebenden, dass Pollux und Castor ihnen helfen: der Grund der Hoffnung aber ist, weil nun das Unwetter sich bricht und die Winde sich legen.“ Den mythischen Ursprung dieses Glaubens, auch die Er-

[1]) Hom. Hymn. in Diosc. v. 7. 12 ff.

[2]) So beschreibt auch Theocrit. Idyll. XXII. v. 6. 17. 18., wie sie „die Menschen erretten am schärfesten Rand der Entscheidung“:

Dennoch entrafft ihr beide dem Abgrund selber die Schiffe
Sammt dem schiffenden Volk, das gleich zu vergehen geahndet.

[3]) Welcker Akad. Kunstmuseum S. 135 ff.

[4]) Horat. Od. I, 12, 27 sqq. vergl. Od. I, 3, 2. Aehnlich wie Theocrit, sagt derselbe Od. IV, 8, 31 sq.:

Aus Abgründen des Meers reisset der Tyndarus-
Söhne glänzender Stern scheiternde Kiel' empor.

[5]) An das Zwillingsgestirn im Thierkreise ist nicht zu denken, zumal dasselbe nur zu bestimmten Jahreszeiten (im Spätherbst und Winter) erscheinen kann.

[6]) Senec. Nat. Quaest. Lib. I. c. 1. §. 11. 12.

klärung, wie jenes Attribut von den älteren Dioskuren auf die Söhne der Leda übergegangen, enthält die Erzählung des Diodorus von der Fahrt der Argonauten [1]). Als dieselben, heisst es, auf dem Wege von Troas nach Thracien von einem schweren Unwetter betroffen schon an ihrer Rettung verzweifelten, rief Orpheus, der allein von ihnen in die Mysterien eingeweiht war, die samothracischen Gottheiten um Rettung an: sofort legte sich der Wind und es fielen zwei Sterne auf die Häupter der Dioskuren (welche Genossen der Fahrt waren), — woran alle erstaunt zu erkennen glaubten, dass sie durch der Götter Walten von der Gefahr befreit seien. Daher stamme das Herkommen, dass die zu Schiffe vom Sturm leiden, stets zwar die samothracischen Gottheiten anrufen, die Erscheinung der Lichter aber auf die Gegenwart der Dioskuren beziehen. — Demnächst erhalten diese Lichter selbst auch den Namen Dioskuren [2]).

Auch deren Schwester, die Helena, hat an diesen Wetterlichtern Antheil erhalten. Nach uralter Auffassung erscheint sie als eine Göttin des Tags, der bedeutsam als Dienerin die Aithra, das ist die heitere Luft, zugesellt wird [3]): mit derselben war sie auch vorgestellt am Kasten des Kypselus im Tempel der Juno zu Olympia, so wie in dem Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi [4]), jedoch nur nach Anleitung der homerischen Erzählung, ohne dass jene physische Deutung durchscheint. Euripides aber, der gleichfalls die Dioskuren als Erretter im Meeresbrausen feiert [5]), preiset auch die Helena als den

[1]) Diodor. Bibl. hist. Lib. IV. c. 43.

[2]) Hesych. v. *Διόςκοροι*.

[3]) Hom. Il. γ', 144.

[4]) Pausan. Gr. descr. Lib. V. c. 19. §. 2. 3. Lib. X. c. 25. §. 2. Vergl. Welcker im Rhein. Museum Bd. VI. S. 573. 574.

[5]) Euripid. Electr. v. 992 sq. 1348. Dind.

Schifffahrern heilbringend [1]). — Sonst wird sie später im Gegensatz gegen die Brüder als verderblich angesehn und so auch bei jenem Phänomen geschildert. Man unterschied nehmlich, wie Plinius berichtet [2]), die Erscheinung eines oder zweier Lichter, und sah das erstere für die Helena an. Diese sei unheilvoll, meinte man, und bringe den Schiffen Untergang, — zu zweien aber seien sie heilbringend und Verkündiger einer glücklichen Fahrt, durch deren Ankunft jene schreckliche Helena verscheucht werde [3]): deshalb, fügt er hinzu, legt man dem Pollux und Castor dies göttliche Walten bei und ruft dieselben auf dem Meere an.

Von diesem Cultus der *Dioskuren* und dem Phänomen, woran dasselbe anknüpft, zeugen auch mehrere Denkmäler. Erstens ein Weihgeschenk in Folge der Schlacht bei Aegospotamos im J. 405 vor Chr. von Lysander, dem Anführer der spartanischen Flotte, auf dessen Schiff die Dioskuren-Sterne erschienen sein sollen, als er wider die athenische Flotte auslief: nach Besiegung derselben widmete er zu Delphi die aus Gold verfertigten Sterne der Dioskuren, — die aber kurz vor der Schlacht bei Leuktra, in der die Spartaner unterlagen (im J. 371), verschwunden sind [4]). Sodann das Bildwerk im Haupttheiligthum des Neptun auf dem korinthischen Isthmus, welches Herodes Atticus († 180 n. Chr.) ge-

[1]) Euripid. Orest. v. 1637. (al. 1595): ναυτίλοις σωτήριος. Der Schol. h. l. hebt die Stellung hervor, welche Euripides der Helena giebt, indem er hinzufügt: Sosibios hingegen glaube, dass sie nicht günstig erscheine.

[2]) Plin. Hist. nat. Lib. II. c. 37.

[3]) Umgekehrt heisst es bei Stat. Theb. Lib. VII. v. 791 sqq:

Non aliter caeco nocturni turbine Cori
Scit peritura ratis, cum jam damnata sororis
Igne, Therapnaei fugerunt carbasa fratres.

[4]) Plutarch. Vit. Lysandr. c. 12. 18.

weiht hat: an der Basis der Statue des Meergottes waren unter andern die Dioskuren gebildet, „weil auch sie Retter der Schiffer und Schifffahrer sind [1]).“ Noch näher deuten dahin griechische Münzen, worauf man das Bild eines Schiffes sieht, darüber zwei Dioskurenhüte, jeder mit einem Stern: namentlich eine Münze des Antiochus gen. Euergetes [2]), so wie eine Münze von Phocäa in Ionien [3]). Dazu kommt ein Relief, welches 1710 bei Este gefunden ist, jetzt im Museum zu Verona [4]): es ist von einem Argenidas geweiht, der nach überstandener Seegefahr dankbar vor dem Altar der Dioskuren erscheint, die selber in ganzer Figur abgebildet sind; sein Schiff ist sicher im Hafen untergebracht, über dessen Eingang der Tempel, den er gelobt, im Grundplan angedeutet ist.

Hiernach wurden die Dioskuren auch als Schiffszeichen angewandt, — wie das Schiff aus Alexandrien, auf welchem der Apostel Paulus von Malta nach Puteoli fuhr, zum Panier (*παράσημον*), welches am Vordertheil des Schiffs angebracht zu werden pflegte, die Zwillinge hatte [5]).

Die *Helena* aber finden wir in einem altchristlichen Bildwerk abgebildet.

[1]) Pausan. Lib. II. c. 1. §. 9.

[2]) Abgebild. bei Hemsterhuis. ad Lucian. Dial. deor. T. 1. p. LXII. Der Revers derselben auch bei Schweigger Einleit. in die Mythol. S. 296 f. Taf. II. fig. 11. und Art. Dioskuren, in der Allg. Encyclop. (S. oben S. 412 A. 1.) S. 410.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. II. p. 533 sq.

[4]) Maffei Mus. Veron. p. XLVII, 7. Dasselbe ist Gegenstand einer eigenen Schrift des Grafen Cam. Silvestri: In anaglyphum Graecum interpret. posth. Romae 1720. 8°. mit Abbild. S. auch Thiersch Reisen in Italien Th. I. S. 70. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 414, 5. S. 706.

[5]) Apostelgesch. 28, 11.

1. Im christlichen Alterthum.

Es ist dies das merkwürdige Relief eines marmornen Sarkophags, der bei Ausgrabung der Fundamente der Peterskirche gefunden worden: er hat ehedem im Garten der Villa Medici gestanden, jetzt wird seine vordere Platte im christlichen Museum des Vatican aufbewahrt [1]). Dieselbe enthält ausser andern alt- und neutestamentlichen Scenen vornehmlich die Geschichte des Jonas: wie er aus dem Schiff in's Meer geworfen, wie er von dem Wallfisch wieder ausgespieen wird, und wie er unter der Kürbislaube ruht. Bei der Darstellung der ersten Scene nun erscheint unmittelbar über dem Tau- und Segelwerk eine halbe Figur, mit einer Strahlenkrone geschmückt und von einem nach oben offenen, lichten Kreise umgeben, — und rechts hinter einem Felsen ebenfalls eine halbe Figur, mit Flügeln. Die letztere bezeichnet den Wind (s. unten S. 441.). Nicht so klar ist die Bedeutung der erstern Figur, die auch mehrere Erklärungen hervorgerufen hat. Buonarroti [2]) nimmt sie für die Sonne: da es nehmlich weiterhin heisst (Jon. 1, 15): „und sie warfen Jona in's Meer; da stand das Meer stille von seinem Wüthen", und der erstere Moment gerade in dem Bilde dargestellt ist, so sei in demselben auch das Nachlassen des Sturms enthalten, welches durch das Wiedererscheinen der Sonne treffend vorgestellt wäre. Es wird aber eingewendet, dass die Gestalt nach Gesicht und Brust weib-

[1]) Abgeb. bei Bosio p. 103. Aringhi T. I. p. 335. Bottari T. I. Tav. XLII. d'Agincourt Scult. Tav. V, 6. Vergl. Beschreib. Rom's II, 2. S. 366. Einzeln die Scene mit dem Jonas, auf die es uns hier ankommt, auch bei Münter Sinnb. H. II. Taf. IX. fig. 45. und bei Piper Das St. Elmsfeuer, in Poggendorffs Annalen d. Physik Bd. LXXXII. 1851. S. 317 ff. Taf. I. fig. 9.

[2]) Buonarroti Vasi di vetro p. 7.

lich ist [1]). So haben denn Passeri und Münter dieselbe für die Luna ausgegeben [2]); doch ohne erklären zu können, was deren Bild an dieser Stelle für einen Sinn haben sollte. Höchst wahrscheinlich ist es, wie Bottari vermuthet, der Unglückstern *Helena* als Vorbote des nahen Schiffbruchs, — eine Erklärung, bei der auch Borgia und Platner stehen geblieben sind [3]).

Also war jener alterthümliche Schifferglaube auch zu den Christen übergegangen und ist hier zur Ausschmückung einer alttestamentlichen Scene von einem christlichen Künstler benutzt. Es ist diese Vorstellung der Helena um so bemerkenswerther, da sie in der christlichen Kunst einzig dasteht. Doch lag es den alten Christen so fern nicht, in Sturm und Wetter dämonische Wesen zu ahnden, die ihre feindliche Macht an den Menschen auslassen [4]). Aber man wusste sich auch im Schutz einer höhern Macht. Man stellte der blinden Naturgewalt und den in ihr waltenden Dämonen Schutzheilige entgegen, die gleich dem Herrn Wind und Wellen zu bedrohen im Stande wären.

1) Bottari Pitture e scult. sagre T. I. p. 187.

2) Passeri De gemma pastorali, in Gori Thes. gemm. astrif. T. III. p. 91. Münter Simb. H. II. S. 64. 130. Das ist keine Erklärung, wenn der letztere bemerkt: durch die Gestalt der Mondgöttin werde der Sturm angedeutet.

3) Borgia De cruce Veliterna p. CXLVI. Platner a. a. O.

4) So sagt Beda Hist. eccl. gent. Angl. Lib. I. c. 17.: Die feindliche Macht der Dämonen, missgünstig gegen die Reise der gallischen Bischöfe Germanus u. Lupus nach Britannien im J. 429. (s. unten S. 428.) habe einen Sturm erregt und mit schwarzen Wolken den Himmel überzogen. — Ueberhaupt wurde die Luft als Wohnsitz der bösen Geister angesehn, wie in älterer Zeit hervorgeht aus Tertullian. Apoleget. c. 22. Arnob. Adv. gent. Lib. I. c. 23.; später aus Honor. August. De imagine mundi Lib. I. c. 53. Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. IV. c. 114. p. 306.

So tritt im christlichen Alterthum an die Stelle der Dioskuren als Schutzpatron der Schiffer der heilige Phokas, auf den Asterius, Bischof von Amasea in Pontus um 400, eine Gedächtnissrede hinterlassen hat [1], die ihn glänzend verherrlicht. Er nennt ihn eine Säule der Kirchen Gottes auf Erden: niemandem sei er unbekannt, wer den Herrn Christus kenne, kenne auch seinen treuen Diener [2]. Es war derselbe ein Gärtner zu Sinope: wie er durch Gastfreundlichkeit sich auszeichnete, so nahm er gastfreundlich auch die Schergen der heidnischen Obrigkeit auf, die nach ihm suchten, — ohne sie zu kennen oder von ihnen gekannt zu sein. Als sie aber ihr Vorhaben ihm entdeckt, nachdem er noch eine Nacht sie beherbergt, gab er selbst sich ihnen kund: worauf er den Märtyrertod litt. Ihm ward eine Kirche zu Sinope geweiht; auch soll er zu Rom eine Kirche gehabt haben und dort nicht geringer als Petrus und Paulus verehrt sein [3]: — seinem Gedächtniss ist bei den Griechen der 22. September, bei den Lateinern der 5. März geweiht [4]. Auf diesen Phokas nun, als auf einen sichern Port [5], setzten die Schiffer ihr besonderes Vertrauen [6]: sein Preis war

[1]) Asterius Laudat. in s. mart. Phocam, in Combefis. Gr. lat. patr. biblioth. nov. Auctar. T. I. p. 169—182.

[2]) Ibid. p. 177. b. 172. e. sq. Das Folgende steht p. 173 sqq.

[3]) Ibid. p. 177. e. offenbar übertrieben. Es hat sich von dieser Kirche des Phokas zu Rom gar keine Spur erhalten.

[4]) Die Griechen gedenken an demselben 22. Sept. auch eines Bischofs Phokas von Sinope, auf den sie manches von dem Gärtner Phokas übertragen; bei den Lateinern steht dieser andere Phokas am 14. Juli.

[5]) Phokas wird gefeiert als *λιμὴν γαληνότατος πᾶσι γεγονὼς θαλαττεύουσιν* in den Menäen der Griechen am 22. Sept. ed. Ven. 1820. p. 160. col. 2. init.

[6]) Asterius l. c. p. 180. a—d. Vergl. Neander Kirchengesch. 2. Aufl. Abth. II. Bd. 3. S. 630 f.

in aller Munde, weil er deutliche Zeichen seiner Hülfe gab: denn oft, heisst es, sei er erschienen, bald Nachts bei aufsteigendem Sturm den Schiffer am Steuer weckend, bald das Tau anspannend und der Segel wartend und vom Vordertheil die Untiefen erspähend. So wurden von den Schiffern überall, nicht allein auf dem schwarzen, sondern auch auf dem adriatischen wie dem ägeischen Meer, die gewohnten Gesänge, womit sie die Arbeit unterbrechen, auf das neue Lob dieses Märtyrers umgesetzt. Auch pflegte man ihn als Tischgenossen anzusehn: nehmlich täglich wurde eine Portion für ihn hingestellt, die jeder der Schiffsgesellschaft, wie das Loos ihn traf, ihm abkaufte; der Erlös wurde gesammelt und im Hafen nach glücklicher Vollendung der Fahrt an die Armen vertheilt.

2. Seit dem Mittelalter.

Später sind es andere Heilige, denen insbesondere die Macht über Wind und Wellen beigelegt wurde. Womit der Glaube sich verknüpft, dass das St. Elmsfeuer ihre heilbringende Gegenwart anzeige, — dem dasselbe auch seinen Namen verdankt. Da das gleichsam eine Uebersetzung des alten Mythus von den Dioskuren in's Christliche ist, es auch an Kunstdenkmälern nicht fehlt, welche dies Moment der Heiligenverehrung nachbilden; so haben wir zwiefache Veranlassung, diesen Gegenstand weiter zu verfolgen.

Das St. Elmsfeuer hat zwar in der mittelalterlichen Naturkunde weniger Beachtung gefunden, — obwohl dieselbe sonst die von den Alten beobachteten Naturerscheinungen getreulich registrirt. So hat Isidorus von Sevilla und die ihm folgen das electrische Leuchten des Wassers angemerkt [1], aber das St. Elmsfeuer übergehen

[1] Isidor. De nat. rerum c. 38: Signa tempestatum navigantibus Tranquillus in Pratis sic dicit: mutatio tempestatis exspectanda

sie mit Stillschweigen. Erst Vincentius von Beauvais (im 13. Jahrh.) giebt von demselben eine kurze Notiz aus der vorhin erwähnten Stelle des Seneca [1]).

Wohl aber hat die mittelalterliche Legende zu Gunsten der Heiligenverehrung des Gegenstandes sich bemächtigt. So findet sich darin namentlich seit dem 12. Jahrhundert das St. Elmsfeuer erwähnt. Dazu bieten sich weiterhin, zumal seit dem 16. Jahrhundert, manche Beispiele aus dem Leben dar.

1. Vor allem ist es die Maria, Mutter des Herrn, deren Cultus bei der Beschirmung, die im Allgemeinen ihr beigemessen wurde, insbesondere auch nach dieser Seite sich ausgebreitet hat. Es kommt dabei auch ihr *Name* in Betracht. Im christlichen Alterthum glaubte man nehmlich durch Ableitung aus dem Hebräischen darin die Bedeutung *Stern des Meeres* zu finden, — wie schon Hieronymus [2]) (um 390) diese Erklärung unter mehreren vorzieht. Dieselbe giebt Eucherius Bischof von Lyon [3]) († um 450) und sie gilt fortan allgemein in der latei-

est in asperius, quum in nocturna navigatione scintillat ad remos et gubernacula aqua. Eben so Beda De nat. rerum c. 36. Honor. August. De imagine mundi Lib. I. c. 52.

[1]) Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. IV. c. 73. p. 278. a: in magna tempestate solent apparere quasi stellae velo insidentes.

[2]) Hieronym. De nomin. Hebraic. (in Matth.) Opp. T. III. p. 92: Mariam plerique affirmant interpretari illuminant me isti, vel illuminatrix, vel smyrna maris; sed mihi nequaquam videtur. Melius autem est ut dicamus, sonare eam stellam maris, sive amarum mare: sciendumque quod Maria sermone Syro domina nuncupetur. Dasselbe kürzer Ibid. (De nomin. Hebraic. in Exod.) p. 21.

[3]) Eucher. Hebraic. nominum interpret. (Instruct. Lib. II.) c. 1. in Max. biblioth. patrum T. VI. p. 854. d. Eben so Remigius von Auxerre († um 908) oder wer der Verf. ist, Hebraic. nominum interpret. in Bedae Opp. ed. Col. T. III. p. 442.

nischen Kirche [1]). Zunächst wird diese Bedeutung des Namens durch *allegorische Auslegung* für die Erbauung ergiebig gemacht. Dazu fand sich Veranlassung in der Predigt an den Festen der Maria, — wie Beda [2]) am Feste Mariä Verkündigung zu der Worterklärung die Erläuterung giebt, dass sie wie ein herrliches Gestirn zwischen den Fluthen der sinkenden Zeit durch besondere Begnadigung hervorgeglänzt habe. Auch in der heiligen Poesie ist das Prädikat aufgenommen. Namentlich von Notker († 912) in einer Sequenz auf das Weihnachtsfest, welche anfängt Eia recolamus [3]):

Noctis interit nebula, pereunt nostri criminis umbracula,
Hodie seculo maris stella est enixa novae salutis gaudia;

sowie in dem berühmten Hymnus etwa aus dem 9. Jahrhundert [4]), der gleich mit diesem Gruss beginnt [5]):

Ave maris stella
Mater dei alma.

[1]) Daneben benutzte man den Gleichlaut des Namens Maria mit dem Pluralis von mare zu allegorischen Deutungen, namentlich mit Beziehung auf 1 Mos. 1, 10: *congregationes aquarum appellavit maria.* Schon Chrysologus († um 450) findet hierin einen Typus der Maria, Serm. CXLVI. in Max. bibl. patr. T. VII. p. 958. b. c. So auch Konrad von Würzburg Gold. Schmiede v. 944 ff.

[2]) Beda Hom. XLVII. Opp. ed. Giles Vol. V. p. 362. Vergl. s. Exposit. in Luc. I, 27. Opp. Vol. X. p. 287.

[3]) Pez Thes. anecd. noviss. T. I. p. 18. Rambach Anthol. christl. Gesänge Bd. I. S. 212. Irrthümlich meint Augusti Denkw. aus der christl. Archäol. Bd. V. S. 307. (und nach ihm Königsfeld Altchristl. Hymnen und Gesänge S. 263.): es sei dies der erste Fall, wo Maria als stella maris vorgestellt wird.

[4]) Er gehört weder dem Fortunatus an, in dessen Werke er fälschlich aufgenommen ist von Mich. Aug. Luchi Fortunati Opp. Rom. 1786. 4°. P. I. p. 265., noch dem Bernhard, dem er öfters zugeschrieben ist, s. Mabillon Admonit. in Bernardi Opp. Vol. II. p. 908.

[5]) Thomasii Hymnarium in s. Opp. T. II. p. 384. Rambach a. a. O. S. 219. Daniel Thes. hymnol. T. I. p. 204.

Besonders seit dem 12. Jahrhundert, welches überhaupt in der steigenden Marienverehrung eine Epoche bezeichnet, ist dieser Ausdruck beliebt. Der h. Bernhard in einer Predigt über Luc. 1, 27.[1]) giebt zu der Stelle *„und die Jungfrau hiess Maria“* gleichfalls diese Worterklärung des Namens und benutzt sie um zu zeigen, wie diese Bedeutung ihr vorzüglich zukomme: „Sie ist jener edle Stern aus Jacob (4 Mos. 24, 17.)“, sagt er, „dessen Strahl die ganze Welt erhellt; sie ist der glänzende Stern, der über diesem grossen und weiten Meer (Ps. 104, 25.) aufgehen musste, glänzend durch Verdienst, erleuchtend durch Vorbild. O der du erkennst, dass du in den Fluthen dieser Zeit mehr unter Stürmen und Ungewittern hin und hergetrieben wirst, als auf der Erde wandelst, wende dein Auge nicht von dem Glanze dieses Gestirns, wenn du nicht versinken willst unter den Stürmen. Wenn die Winde der Versuchungen sich erheben, wenn du auf die Klippen der Trübsale stössest, blick auf den Stern, rufe Maria. Wenn du getrieben wirst von den Wellen des Stolzes, der Ehrsucht, der Eifersucht, blick auf den Stern, rufe Maria. Wenn Zorn oder Habsucht oder Fleischeslust das Schifflein des Geistes erschüttert hat, blick auf Maria. . . Ihr folgend verirrst du nicht, sie bittend verzagst du nicht: wenn sie dich hält, fällst du nicht, wenn sie dir gnädig ist, kommst du an's Ziel. Und so wirst du an dir selbst erfahren, wie wahr gesagt ist: *„und die Jungfrau hiess Maria“*. Eben so äussern sich die grossen Kirchenlehrer des 13. Jahrhunderts: Albertus Magnus[2]) wiederholt in seinem Buch vom Lobe der Maria diese ganze Stelle des Bernhard; und Thomas von

[1]) Bernard Hom. II. super missus est c. 17. Opp. Vol. I. p. 749. e. sq.

[2]) Albertus M. De laud. b. Mariae virg. Lib. I. c. 3. Opp. T. XX. P. 2. p. 13 sq. Desgleichen in s. Quaest. super missus est. Qu. XXIX. §. II. Ibid. P. I. p. 30 sq.

Aquino [1]) hat zu Matth. 1, 18. die Erklärung des Namens Maria nach Hieronymus aufgenommen. — Hiernach wird auch in deutschen Liedern und Predigten dieser Zeit die Maria unter diesem Namen angerufen und gefeiert. Zuerst in einem Leich des 12. Jahrhunderts, der mit eben jenem Gruss beginnt [2]):

Ave, vil liehtiu maris stella
ein lieht der Kristinheit,
Maria, alre magede lucerna.

Desgleichen in einem Liede des Marners aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert [3]):

Maria, meres leitestern,
Maria, in der vinsternis ein luter lieht lucern.

Erläutert wird der Name in einer deutschen Predigt des 14. Jahrhunderts zum Feste Mariä Geburt [4]): „Sie wart ouch rechte geheizen Maria, wane Maria daz spricht zu latine maris stella, zu dute ein meresterne: wane sie leitet uns uz dem mere dirre werlde zu dem lande des ewigen libes, als der meresterne die schifman uz dem mere“ [5]).

Neben dieser allegorischen Deutung der Benennung ergiebt sich nun aber eine *natürliche Geltung* derselben durch Beziehung auf das St. Elmsfeuer, welche zu eben der Zeit in der Legende sich nachweisen lässt. Im

1) Thom. Aq. Expos. in Matth.. I, 18. Opp. ed. Ven. T. III. p. 18. col. 2.

2) v. d. Hagen Minnes. Th. III. S. 467. Früher bei Wackernagel Deutsches Leseb. 2. Ausg. I. S. 273., der v. 1. nach Lachmann lieset: liehtir meris sterne.

3) v. d. Hagen Minnes. Th. II. S. 242. No. XIII. Str. 1.

4) Deutsche Predigten des 13. u. 14. Jahrh. herausg. von Leyser, in d. Bibl. der gesammten deutschen Nationallit. Bd. XI. Th. 2. S. 102.

5) Eben so Konrad von Würzburg Goldene Schmiede v. 139 ff. (vergl. oben Th. I. S. 384.) Noch öfter wird sie als Meeresstern oder überhaupt als Stern bei mittelhochdeutschen Dichtern und Prosaisten bezeichnet, s. W. Grimm zur Goldenen Schmiede S. XLIV.

12. Jahrhundert nehmlich schrieb der Priester Potho, Mönch im Kloster Priflingen bei Regensburg, sein Buch De miraculis s. Mariae, worin folgende Erzählung [1], die gewissermaassen einen geschichtlichen Commentar zu dem Hymnus Ave maris stella bildet. Der Verfasser will die Begebenheit von dem Abt, dem sie begegnete, selbst erkundet haben. Dieser Abt befand sich mit vielen andern zu Schiffe mitten auf dem britannischen Meer, als ein solches Unwetter einbrach, dass alle am Leben verzagten. Man rief die Heiligen an, ein jeder den, mit dem er vertraut war: der eine den Nicolaus, der andere den Andreas, andere einen andern, — niemand aber die Maria. Als das der Abt sah, sprach er zu ihnen: „Was heisst es, dass ihr die minder mächtigen Heiligen anruft, nicht aber die Mutter der Barmherzigkeit, die mehr als alle kann. Gut zwar ist was ihr thut; aber viel besser wäre es, wenn ihr alle einstimmig zur Mutter Gottes flehtet“. Das geschah: man rief sie an unter andern mit dem Namen Tu dei mater alma (wie im zweiten Verse des Ave maris stella). Und wunderbar! Sofort erschien auf der Spitze des Mastes ein grosses Licht gleich einer Wachskerze, welches die nächtliche Finsterniss verscheuchte und alle im Schiff mit Glanz übergoss: das Unwetter legte sich, auf Befehl der Himmelskönigin trat grosse Meeresstille ein. Bald brach ein heiterer Tag an und das Schiff landete glücklich. „O Stern des Meeres, heller als alle, mächtiger als alle zu helfen!“ ruft der Verfasser aus. Der Zweck der Legende liegt vor Augen und spricht

[1]) Potho Lib. de mirac. s. Mariae c. 28. herausgegeb. von Bern. Pez Ven. Agnetis Blannbekin vita et revelationes. Access. Pothonis Liber de mirac. s. dei genitricis Mariae. Viennae 1731. 8°. p. 363—365. Diese Legende ist auch mitgetheilt im Anhang zu den gleich anzuführenden Marienlegenden S. 272—274. vergl. das. S. XIX.

sich zuletzt noch in der Ermahnung aus: dass jeder, der auf diesem grossen und weiten Meer von irgend einem Unwetter heimgesucht wird, vor allen die Maria anrufe, die dasselbe von jeglicher Aufregung leicht zur Ruhe bringen könne. Es scheint aber, dass jene Lichterscheinung damals ziemlich unbekannt gewesen und die neue Kunde davon in dieser Erzählung ausgeprägt ist. — Ganz dieselbe Erzählung findet sich hiernächst in deutscher Bearbeitung in dem alten Passional, welches in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich in der Nähe von Mainz verfasst ist und im ersten seiner drei Bücher ausser dem Leben Jesu und der Maria, die Wunder der letztern enthält [1], — nur etwas weiter ausgeführt. Da werden ausser den beiden eben genannten noch Petrus und Katharina namhaft gemacht als „Wasserheilige, die man auf dem Meer anruft"; das St. Elmslicht aber, welches auf den Ruf zur Maria erscheint, wird so beschrieben (v. 96 ff.):

ûf dem maste dar enboben
ein vackelnlicht sô schône quam,
daz die trube [2]) gar benam,
die sich ê ob dem schiffe truc [3]).
vil wîten sich al umme sluc [4])
daz licht von dem maste.
bî sînem schônen glaste
gesâhen si nu alle wol.
des wart ir herze vreuden vol.
die grôzen sturmwinde,
die vor mit voller swinde
ûf dem schiffe lâgen,
und der unden vlâgen [5])
begunden sich dô neigen.

[1]) Unlängst zum erstenmal herausgegeben (von Pfeiffer): Marienlegenden Stuttg. 1846. No. XII. S. 83—88.

[2]) d. h. die Finsterniss [3]) die früher auf dem Schiffe lag [4]) weit umher verbreitete sich [5]) und der Wellen Stürme.

Auf solche Voraussetzungen gründet sich auch ein Kunstdenkmal, welches die Maria als Stern des Meeres, als Helferin in Seegefahr vor Augen stellt. Zu Savona nehmlich an einem Hafenthurm [1]) ist eine kolossale Madonna mit der Unterschrift:

In mare irato, in subita procella
Invoco te, nostra benigna stella.

2. Hiernächst sind es besonders vier Heilige, mit denen das St. Elmsfeuer in Verbindung gebracht wird.

Zuerst Nicolaus, angeblich Bischof von Myra † 343, der als vorzüglich hülfreich zu Lande und zu Wasser gilt [2]). Das Vertrauen insbesondere auf seine Hülfe zu Wasser ruht auf folgendem Zug der Legende [3]). Eines Tages, heisst es, als einige Schiffer in Gefahr kamen, riefen sie zum Nicolaus, dass er das bethätige, was sie von ihm gehört hätten. Alsbald erschien jemand in seiner Gestalt, gab sich ihnen als Nicolaus zu erkennen, legte hülfreich Hand an bei den Rahen, Tauen und anderem Schiffsgeräth: und sofort legte sich das Unwetter. Als sie darauf zu seiner Kirche kamen, erkannten sie ihn sogleich, obwohl sie ihn nie gesehn. Da dankten sie Gott und ihm für ihre Errettung; er aber belehrte sie, dem göttlichen Erbarmen und ihrem Glauben, nicht seinem Verdienst das zuzuschreiben. — Diese Legende, wie nehmlich der h. Nicolaus den betenden Seeleuten eines auf dem Meere vom Sturm bedrohten Schiffs erscheint, nebst einer andern hülfreichen Erweisung desselben zu Lande, ist Gegenstand eines kleinen Bildes von Fiesole, das ehemals an einer Predella der Kirche Domenico zu Perugia sich befand, jetzt in der vaticanischen Gemäldesamm-

[1]) Förster Handb. für Reisende in Ital. S. 513.

[2]) Terra marique ad subveniendum promptissimus, wie es bei Potho in der erwähnten Legende heisst.

[3]) Jac. de Voragine Legenda aurea c. 3. p. 24. ed. Grässe.

lung aufbewahrt wird [1]. — Dass aber das St. Elmsfeuer in Italien auch den Namen des Nicolaus (so wie des Petrus) führt, wird von Neuern angemerkt [2].

Der zweite ist eine geschichtliche Person, Germanus Bischof von Auxerre († 448), von dem fast gleichzeitige Kunde vorhanden ist, wodurch folgende Begebenheit aus dem J. 429 überliefert wird [3]. Er war mit dem Bischof Lupus von Troyes auf der Reise nach Britannien (wohin sie auf Ansuchen der Britten von einer gallischen Kirchenversammlung geschickt wurden, um die pelagianische Häresie zu bekämpfen) [4], — als mitten auf dem Kanal, nachdem sie bis dahin günstigen Wind gehabt, sie von einem heftigen Sturm überfallen wurden, so dass die Wellen über das Schiff hingingen. Germanus aber schlief gerade. Man weckte ihn, dass er dem Aufruhr der Elemente entgegentrete. Er, stärker als die drohende Gefahr, rief Christum an und goss eine Flüssigkeit in's Meer, — nach dem ältern Bericht Oel, nach der jüngern Nachricht Wasser: und so stillte er die erregten Wellen. Es tritt heiteres Wetter ein und günstiger Wind, und bald landen sie an der ersehnten Küste. — Aus diesem Zeichen seiner Gewalt über das empörte Meer erklärt sich die Geltung, die sein Name bei den Schiffern erlangt hat. Ein Beispiel aus dem J. 1583 giebt Fürst Radzivil, der von einer Fahrt, die er im October des J. von

[1] Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 417. Daselbst Anm. 4. wird jene Schiffsscene mit Unrecht auf eine andere Begebenheit bezogen.

[2] Harduin zu Plin. H. N. II, 37. T. I. p. 92. not. 13.

[3] Constantius (Presb. zu Lyon um 480) Vita Germani Lib. I. c. 5. §. 46. in Act. Sanct. Antv. d. XXXI. Jul. T. VII. p. 212. Beda Hist. eccles. Angl. Lib. I. c. 17. Opp. ed. Giles T. II. p. 76. 78.

[4] Walch Hist. der Ketzereien Th. IV. S. 695 f.

Alexandrien nach Creta gemacht, erzählt: während eines mehrtägigen Sturmes sei ihnen der h. Germanus in einer Nacht sechsmal, in einer andern siebenmal erschienen [1]: das ist nach der nähern Beschreibung [2]) das St. Elmsfeuer, von dem er auch eine Abbildung beifügt (p. 219.), wie es auf der Spitze des Mastes durch die Dunkelheit strahlt. Interessant sind die verschiedenen Standpunkte der Erklärung: viele, sagt er, glaubten, der h. Germanus sei es, der den in Gefahr Schwebenden erscheint; die meisten hielten dafür, dass die Lichterscheinung eine natürliche Ursache habe: — der Berichterstatter selbst enthält sich einer Entscheidung zwischen diesen Ansichten. Uebrigens wird hier als glückbringendes Zeichen, dem der Name des h. Germanus zukommt, (wonach der Sturm sich legt), nur die einfache Lichterscheinung angesehn; wogegen zwei Lichter, als die Erscheinung von Gespenstern oder Dämonen, den Untergang des Schiffes nach sich ziehen sollen [2], — umgekehrt als es im heidnischen Alterthum angenommen war.

3. Allgemeiner ist die Erscheinung des St. Elmsfeuers von einem dritten Heiligen abgeleitet worden, von dem es auch seinen jetzigen Namen hat. Das ist der Bischof Erasmus, der angeblich aus Antiochien nach Formiä, jetzt Mola am Golf von Gaëta gekommen ist und unter Diocletian und Maximian (zu Anfang des 4. Jahrh.) den Märtyrertod gelitten hat: daselbst sollen auch seine Gebeine ruhn, wovon Papst Gregor d. Gr. in einem Briefe vom J. 596 spricht [3]. Zuverlässiges ist von seinem Leben nicht bekannt [4]: sein Name findet sich am 2. Juni

[1]) Nic. Christ. Radzivili Jerosol. peregrinat. ex polon. serm. in lat. transl. Antv. 1614. fol. p. 217. 223.

[2]) Ibid. p. 228.

[3]) Gregor. M. Registr. Lib. I. ep. 8.

[4]) Vergl. Tillemont Mém. p. s. à l'hist. eccles. T. V. p. 127.

in den lateinischen Martyrologien seit dem 9. Jahrhundert, namentlich bei Rhabanus, Ado, Usuardus, Notker. Derselbe lautet zusammengezogen Ermus, italienisch Ermo, auch Elmo, und so ist nach ihm das Kastel von Neapel St. Elmo genannt, welches König Karl II. um 1300 erbaut und Kaiser Karl V. im J. 1538 erneuert hat. Unter diesem Namen ist er seit Jahrhunderten von Schiffern auf dem mittelländischen Meer, zumal Italienern, um Rettung angerufen: „seine Hülfe glaubte man im Unwetter zu erfahren, indem über dem Schiff die Fackel erschien, welche die Alten Helena nannten“ [1]. — Bei den Spaniern und Portugiesen aber ist in gleicher Beziehung unter demselben Namen der Dominikaner Petrus Gonzalez zu Tuy (oder Tude im spanischen Gallicien an der Grenze von Portugal) verehrt, der 1240 gestorben und 1254 selig gesprochen ist und der in Heiligenverzeichnissen am 15. April aufgeführt wird. Er gilt für den Schutzpatron der Schiffer, die ihm es Dank wissen, wenn im Unwetter auf dem Maste eine bläuliche Flamme sich zeigt: dann wünschen sie sich Glück und frohlocken über ihre Errettung. Daher pflegt derselbe abgebildet zu werden in Dominikanertracht, in der Rechten eine brennende bläuliche Wachskerze tragend [2]. Doch ist ihm ursprünglich keineswegs der Name Elmus eigen, der vielmehr erst im 16. Jahrhundert aufgekommen ist: wahrscheinlich ist er von einheimischen Schiffern auf ihn übertragen, da sie denselben Schutz und dieselbe Erscheinung ihm beimassen, welche die Italiener ihrem Heiligen, dem Erasmus oder Elmus, verdankten [3].

Aus beiden Nationen sind es auch zwei grosse Dichter des 16. Jahrhunderts, welche des St. Elmsfeuers

[1] Papebroch. in Act. Sanct. Antv. d. II. Jun. T. I. p. 218. f.
[2] Id. in Act. Sanct. Antv. d. XV. Apr. T. II. p. 390. c.
[3] Ibid. p. 391. c. und an dem Anm. 1. angef. O.

gedenken. Der eine ist Camoëns (1572), der es jedoch, ohne es zu nennen, nur als „das lebende Licht, dem Seevolk heilig" bezeichnet [1]. Näher beschreibt es Ariost im Rasenden Roland (1515) [2]:

Und völlig siegten heut die grimmen Wogen,
Hielt nicht geschwind die Wuth des Sturmes ein.
Doch, bald erheitre sich des Himmels Bogen,
Verheisst Sanct Ermo's längst ersehnter Schein,
Der auf dem Bugspriet leuchtend aufgegangen,
Weil man gekappt so Mast' als Segelstangen.

Kaum sieht man, dass das schöne Licht entglimme,
So ist das Schiffsvolk auf den Knie'n zu sehn,
Um feuchten Aug's, mit zitternd weicher Stimme
Um friedliches und stilles Meer zu flehn.
Der grause Sturm, der mit verstocktem Grimme
Bis jetzt getobt, begann nun abzustehn.
Die wilden Stürm' aus Nord' und Westen ruhten,
Und ein Südwestwind blieb der Herr der Fluthen.

4. So hat sich bei diesem Naturphänomen eine mythische Vorstellung, getragen von der Legende wie von der romantischen Poesie, bis auf die Gegenwart fortgepflanzt. Jedoch nur die Vorstellung von einem persönlichen Ursprung dieser Erscheinung, nicht auch der mythische Name. Es sind darüber in der neuern Physik ganz unrichtige Meinungen herrschend, weshalb die Benennung hier schliesslich noch einige Erläuterung erhalten möge.

[1]) Camoëns Lusiad. C. V. St. 18. übers. von Donner S. 166:

Das Licht, das lebende, gewahrt' ich klärlich,
Das immerdar dem Seevolk heilig galt,
Wann Ungewitter dunkelt, und gefährlich
Der Sturm sich aufmacht, und Geheul erschallt.

Vergl. v. Humboldt Kosmos Th. II. S. 59. 122.

[2]) Ariost Orlando furioso C. XIX. St. 50. übers. v. Streckf. 2. Ausg. S. 302.

Da für Elmus oder Ermus auch Hermus geschrieben wird [1]), woraus leicht Hermes werden kann [2]); so haben einige Naturforscher die letztere Form aufgefasst und den Versuch gemacht den Ausdruck Hermesfeuer statt Elmsfeuer in der neuern Physik geltend zu machen [3]): und indem man dabei an den Kabiren Hermes denkt, hat man die Anrufung des h. Elmus unter christlichen Völkern für Kabirendienst erklärt [4]). Andere leiten den Ausdruck St. Elmsfeuer aus dem Namen Helena ab, nach der es bei den Alten benannt worden [5]). — Das letztere ist ganz unstatthaft. Aber auch die erstere Ableitung ist nicht beglaubigt (zu geschweigen, dass, wenn sie ächt wäre, doch der h. Hermes nicht mit dem Hermes der Alten verwechselt werden dürfte) und darf man am wenigsten auf den Namen Ermo bei Ariost sich berufen [6]): vielmehr liegt der Name Erasmus zum Grunde. Dass aber aus Ermus Elmus geworden ist, erklärt sich aus der häufigen

1) Nach Harduin an dem oben S. 428. A. 2. angef. O. nannten die Franzosen und Spanier am mittelländischen Meer das Feuer nach dem h. Hermus oder Telmus.

2) Wie auch wirklich von dem h. Hermes oder Hermias bei diesem Feuer die Rede ist, s. Malvenda Annales ordin. Praedicat. angef. in Act. Sanct. Antv. d. XV. Apr. T. II. p. 390. e.

3) Schweigger Jahrb. der Chemie u. Physik Bd. XVI. S. 259. und Art. Dioskuren an dem (oben S. 412. A. 1.) angef. O. S. 413. (wonach aus Hermesfeuer durch entstellende Abkürzung Elmsfeuer geworden sein soll). Kämtz Lehrb. der Meteorol. Bd. II. S. 485.

4) Schweigger a. a. O. Bd. X. S. 108. Bd. XVI. S. 259.

5) So erklärt Gehler Physik. Wörterb. a. A. Th. IV. S. 742. Dabei bleibt auch Muncke stehn in der neuen Bearb. des Physik. Wörterb. Bd. X. Abth. 2. S. 1625.

6) Schweigger an dem Anm. 4. a. O. und in s. Einl. in die Mythol. S. 301. Aber nur der Uebersetzer Streckfuss schreibt Hermus; der Name Ermo im Urtext weiset auf Erasmus zurück.

Verwechselung der liquidae, wie umgekehrt Guilelmus auch Guilermus lautet [1]).

Endlich ist zu bemerken, dass statt Elmus auch Telmus gesprochen und geschrieben wird [2]), unter welchem Namen selbst ein Dominikanerkloster zu S. Sebastian besteht. Diese Abweichung ist entstanden, indem in Sanct-Elmus der Endbuchstabe t als Anfangsbuchstabe zu Elmus herübergenommen ist, gerade wie man aus Sanct-Jacobus im Portugiesischen San-Tiago gemacht hat [3]).

§. 54. Die Winde und die Weltgegenden.

a. Die Winde.

Die Figur der Winde hat die christliche Kunst von der antiken entlehnt: — sie hat ihnen aber weniger Persönlichkeit gelassen, nicht allein als im klassischen Alterthum ihnen zukam, sondern auch weniger, als den übrigen Personificationen, welche von dort herübergenommen sind.

1. Schon das höchste griechische Alterthum hat den Winden volle Persönlichkeit gegeben. Homer nennt ihrer vier: Euros und Notos, Zephyros und Boreas [4]) und lässt sie in Thracien eine Behausung haben [5]). Hesiod, bei dem ihre Zahl vermehrt ist, berichtet ihre Abstammung [6]):

1) S. Papebroch. in Act. Sanct. Antv. d. XV. Apr. T. II. p. 391. c.

2) S. vorhin S. 432. A. 1. So wird er auch genannt, indem bei Beschreibung des Sternbildes der Zwillinge von ihm die Rede ist, von Aeg. Strauch Astrognos. Witteb. 1659. aphor. 129. p. 81. und Semler Astrognos. nova. Halle 1742. S. 169.

3) Vergl. Papebroch. l. c. p. 391. d.

4) Hom. Od. ε', 295 sq.

5) Hom. Il. ψ', 200. 230.

6) Hesiod. Theog. v. 378 – 380. 869 sqq. Vergl. Ukert Ueber die Windscheiben und Winde der Griechen und Römer, in d. Zeitschrift für die Alterthumswiss. 1841. No. 15. S. 124 f.

drei der genannten, Zephyros, Boreas und Notos sind aus Göttergeschlecht, Söhne des Asträos und der Eos, und „den Sterblichen heilsam“ (v. 871); der vierte, Euros (Ostwind) sammt den Mittelwinden als Misshauche sind von dem erdgeborenen Typhoeus erzeugt. Auch wurde ihnen göttliche Verehrung erwiesen. Bei Homer werden dem Boreas und Zephyr von Achilleus, der sie anruft, den Holzstoss um Patroklos Leiche zu entflammen, erlesene Opfer und reichliche Weinspenden geweiht [1]). Später opferte man dem stürmischen ein schwarzes, dem glücklichen Winde ein weisses Lamm [2]). Zu Athen war dem Boreas ein Tempel errichtet, weil er einen Theil der persischen Flotte vernichtet hatte [3]), und zu Megalopolis hatte derselbe, weil er den belagernden Spartanern die Sturmmaschinen zerbrochen, einen heiligen Raum und ein jährliches Fest [4]). Die Spartaner aber opferten jährlich auf dem Taygetus den Winden ein Pferd [5]). Auch war denselben zu Sikyon so wie zu Koronea ein Altar geweiht [6]). Und zu Antiochien ein Tempel von Vespasian [7]). — Viel früher hatte Rom einen Tempel der Sturmwinde (Tempestates) vor der porta Capena erhalten durch L. Cornelius Scipio [8]), nachdem derselbe im J. 259

[1]) Hom. Il. ψ', 195.

[2]) Virg. Aen. III, 117. Voss Mythol. Briefe Bd. I. S. 264 f. — Damit ist zu vergleichen, dass von den Schiffern in Sturmesnöthen den Dioskuren weisse Lämmer geweiht wurden, Hom. Hymn. in Diosc. v. 10.

[3]) Herod. Hist. Lib. VII. c. 189. Pausan. Gr. descr. Lib. I. c. 19. §. 6. Lib. VIII. c. 27. §. 9.

[4]) Pausan. VIII, 36, 4. vergl. VIII, 27, 9.

[5]) Festus De verb. signif. v. October.

[6]) Pausan. II, 12, 1. IX, 34, 2.

[7]) Malala Chronogr. Lib. X. p. 262. ed. Bonn.

[8]) Nach der daselbst gefundenen Inschrift, bei Reines. Inscript. Cl. VI. n. 34. p. 410. Vergl. Ovid. Fast. Lib. VI. v. 193.

vor Chr. die carthagische Flotte besiegt und Corsica eingenommen hatte. Noch vorhanden sind die Monumente vom Hafen des alten Antium, wo von den Wellen bespült, ein Altar der Winde neben dem des Neptun und des stillen Wetters (Tranquillitas) stand, denen von den Seefahrern Opfer gebracht wurden [1]: auf dem ersten ist ein Windgott vorgestellt, der in eine lange, gewundene Muschel bläset; alle drei befinden sich jetzt im capitolinischen Museum [2].

Uebrigens hat die Kunstvorstellung der Winde selten einen mythischen Inhalt [3]: meist erscheinen sie in kosmischer Bedeutung, in Verbindung mit den grossen Gottheiten des Raums. So sieht man auf einer Lampe mit den capitolinischen Gottheiten [4], unterhalb deren der Sonnengott und die Mondgöttin auf- und untergehend vorgestellt sind, über den letzteren je einen Windgott; denn bei Sonnen-Aufgang und Untergang erhebt sich der Wind [5]. Vornehmlich finden sich die Gottheiten des Raums beisammen aus Anlass der Vorstellung von Phae-

[1] So ist auch diesen dreien, den günstigen Winden, dem Neptun und der Meeresstille von Octavian geopfert worden bei Abfahrt seiner Flotte von Puteoli, Appian. De bell. civil. Lib. V. c. 98.

[2] Mus. Capit. T. IV. p. 160 sqq. Tab. 31. Beschreib. Rom's III, 1. S. 243.

[3] Insbesondere Boreas als Räuber der Oreithyia und Zephyrus die Chloris raubend, s. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 401, 2. S. 652. Die erstere Vorstellung auch auf einem Karneol in d. K. Samml. zu Berlin Kl. II. n. 125; Tölken Erkl. Verzeichn. S. 69.

[4] Im K. Museum zu Berlin, Terrac. n. 871. abgeb. bei Beger Thes. Brandenb. T. III. zu p. 439. H. Bartoli Lucern. P. II. Tav. 9. Vergl. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 83.

[5] Wie schon Aristoteles bemerkt Problem. XXV, 4.

tons Fall [1]), von der Menschenbildung des Prometheus [2]) und dem Besuch bei Endymion [3]): da ist auch der Windgott vorgestellt in Verbindung theils mit dem Sol oder der Luna, theils mit dem Neptun [4]). Endlich scheinen sie auch eine allegorische Bedeutung zu erhalten in Beziehung auf die Fahrt des menschlichen Lebens, wie die Jahreszeiten seinen Kreislauf andeuten, — beides auf einem Sarkophag in der Villa Ludovisi [5]). — Dass sie einem praktischen Zweck dienen, zur Orientirung der Weltgegenden, am Thurm des Thyrrestes zu Athen, wird im folgenden Abschnitt zur Sprache kommen.

Wie die Winde in ältester Zeit ungeflügelt gedacht sind, späterhin mit Flügeln versehen werden [6]); so erscheinen sie in Bildwerken theils ohne Flügel theils mit Flügeln. Zu Wagen, wie sie auch bei Dichtern geschildert werden [7]), sind sie in der bildenden Kunst nicht vorgestellt. Sie werden aber theils in ganzer Figur gebildet [8]), häufig,

[1]) Auf Sarkophagen in Villa Borghese, s. oben S. 50. Anm. 4. und im Museum zu Verona, Maffei Mus. Veron. p. LXXI, 1.

[2]) Auf den Sarkophagen im capitolinischen Museum und im Museum zu Neapel, s. oben S. 92.

[3]) Auf der Querseite des Sarkophags in Villa Panfili Doria b. Braun Ant. Marmorw. Dec. I. S. 11. Taf. 8. vgl. Beschreib. Rom's III, 3. S. 630.

[4]) Eine seltene Vorstellung ist drittens die der Winde in Verbindung mit dem Element des Wassers, dessen Ueberschwemmung sie herbeiführen, — auf einem berühmten Onyx-Kameo zu Neapel, O. Müller a. a. O. §. 315. A. 5. S. 443. vergl. oben S. 49. Anm. 2.

[5]) Beschreib. Rom's III, 2. S. 590.

[6]) S. überhaupt Voss Mythol. Briefe I. S. 259 ff. 266 ff.

[7]) Euripid. Phoen. v. 220. s. Voss a. a. O. S. 271.

[8]) Wie die 8 Winde am Thurm des Thyrrestes; der Wind auf der Ara im capitolin. Museum (S. 435. A. 2); desgleichen auf der Querseite des Sarkophags in Villa Panfili Doria (Anm. 3.);

zumal wo sie als Nebenwerk erscheinen, nur mit halbem Leibe sichtbar [1]). Ein besonderes Kennzeichen ist, dass sie auf einer Muscheltrompete blasen, wobei sie die Hand an das Hinterhaupt legen, — gleichsam um dem ausgehenden Windstoss einen Rückhalt zu geben [2]). Selten und der spätesten Zeit angehörig ist die Vorstellung der Winde nur als Köpfe, aus deren Munde Strahlen hervortreten, — wie sie in den vier Ecken ausserhalb des Thierkreises auf der Nordseite des Monuments zu Igel aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erscheinen [3]).

2. Die christliche Kunst, von der solche Vorstellungen angeeignet, namentlich in biblischen Scenen verwendet sind, hat dafür auf den Vorgang der heiligen Schrift sich zu stützen, welche auch für die Winde Andeutungen einer Personification enthält.

Einerseits nehmlich wird dort der Wind nach seiner mächtigen und geheimnissvollen Erscheinung in nahe Verbindung mit den Erscheinungen des Herrn in heiligen Gesichten gebracht: denn als Elias auf dem Berge Horeb vor dem Herrn stand, da ging vor diesem her ein grosser starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach; er selbst aber erschien in einem stillen, sanften Sausen (1 Kön. 19, 11. 12.). Und als am ersten christlichen Pfingstfest der heilige Geist über die Apostel

die beiden Passatwinde auf dem Onyx-Kameo zu Neapel (Anm. 4.); Zephyrus in einem pompejanischen Gemälde R. Mus. Borbon. Vol. IV. Tav. II.

[1]) Wie auf der erwähnten Lampe; auch auf den Prometheus-sarkophagen im capitolin. Museum und im Museum zu Neapel.

[2]) Nicht um das eigene Ohr vor dem Getöse zu schützen, nach der Erklärung von Gerhard Ant. Bildw. S. 305. vergl. Gerhard u. Panofka Neapels Ant. Bildw. I. S. 54.

[3]) Abgeb. bei Chr. W. Schmidt Baudenkm. in Trier Liefer. V. n. 8. Text von Kugler S. 125.

ausgegossen wurde, erfüllte ein Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes das Haus da sie sassen (Apostelgesch. 2, 2.). Andrerseits steht der Wind gleich den andern Naturerscheinungen im Dienst des Herrn und macht sein Lob und seine Herrlichkeit offenbar, wie der Psalmensänger von Jehova verkündet (Ps. 104, 3): er macht Wolken zu seinem Wagen, fährt auf den Fittigen des Windes [1]). Wie aber der Herr den Wind in seine Hand fasst (Spr. 30, 4.) und nach seinem Willen er weht (Sirach 43, 18.); so wird den Winden auch Gehorsam, mithin ein eigner Wille geliehen: und so erscheinen sie mit Persönlichkeit begabt. Demnach schliesst sich an die letzterwähnte Stelle des Psalms das Wort an (v. 4): er macht zu seinen Boten Winde, zu seinen Dienern Feuerflammen [2]). Und in einem andern Psalm werden zum Lobe des Herrn mit allen Creaturen auch die Sturmwinde aufgerufen, die sein Wort ausrichten (Ps. 148, 4.). Das Neue Testament aber giebt auch ein Beispiel, wie die Winde dem Wort des Herrn gehorsam sind, bei der Fahrt Christi auf dem galiläischen Meer: da bedroht er den Wind und das Meer, worauf es ganz stille ward (Matth. 8, 26. Marc. 4, 39. Luc. 8, 24.).

In diesem persönlichen Gegenübertreten ist die Personification am stärksten ausgedrückt. Und so hat insbesondere dieses Ereigniss zur Darstellung der Winde in Person Veranlassung gegeben. Aber auch anderes Unwetter zu Wasser und zu Lande: das erstere als Christus den Petrus aus dem Schiff auf dem Wasser zu sich kommen lässt (Matth. 14, 30.), und vor allem als Jonas in's Meer geworfen wird (Jon. 1, 4. 12. 15.); das andere in der

[1]) Vergl. Psalm 18, 11: Und er fuhr auf dem Cherub und flog und schwebt' auf den Fittigen des Windes.

[2]) Umgekehrt die LXX, wonach Hebr. 1, 7.

Geschichte Hiobs, da der Wind das Haus umstiess, worin seine Söhne und Töchter waren, dass sie umkamen (Hiob 1, 19.). — Von dieser localen Bedeutung aber erhebt sich die Darstellung der Winde zu einer höhern, die ganze Erde umfassenden, wenn bei den *letzten Dingen* die vier Winde erscheinen nach Offenb. 7, 1. (und nach Ezech. 37, 9.), gleichwie bei der *Weltschöpfung* die vier Weltgegenden vorgestellt worden sind.

Diese Annahme von vier Winden, welche aus den vier Weltgegenden wehen, ist durch das Alte Testament festgestellt: es werden dadurch insbesondere die von allen Seiten einbrechenden göttlichen Strafgerichte bezeichnet, wie bei Jerem. 49, 36: „und ich bringe über Elam die vier Winde von den vier Enden des Himmels, und zerstreue es nach all diesen Winden". Von besonderem Interesse ist die Personification, die sich daran schliesst, in der Vision von den vier Wagen bei Zacharias (6, 1—8): die vier Winde, nachdem sie vor dem Herrn dienend erschienen sind, gehen aus, das göttliche Strafgericht über alle Völker der Erde zu vollstrecken; sie fahren auf Wagen, der eine mit rothen, der andere mit schwarzen, der dritte mit weissen, der vierte mit gesprenkelten Rossen: die letztere Farbe ist eine gleichgültige, die drei erstern Farben zeigen bedeutsam Blut, Trauer, Sieg an [1]). Auf diese alttestamentliche Weissagung gründet sich die erwähnte Vorstellung der Offenbarung Joh.: aber statt dass die Winde in dem Gesicht des Zacharias selbständig als Boten Gottes und zu Wagen erscheinen, sind es dort Engel, welche die Winde in der Hand haben.

In der christlichen Kunst aber hat diese Vorstellung von Winden, die zu Wagen einherfahren, so wenig als

[1]) Hengstenberg Christol. des A. T. II, 1. S. 63 f. 66 f.

in der antiken Eingang gefunden. Vielmehr ist die Personification des geringern Grades durch einen Kopf, von dessen Munde ein Hauch ausgeht, (wie auf dem Denkmal zu Igel) die herrschende Vorstellung im Mittelalter. Nur einigemal erscheint die halbe oder dreiviertel Figur des Windes in ein Horn blasend auf Denkmälern des christlichen Alterthums, und eben so die Winde in ganzer Figur in Bildern der neuern Kunst seit Giotto.

Es sind biblische, geschichtliche, allegorische und mythologische Scenen, in welchen die Winde dargestellt worden: von diesen soll hier zunächst die Rede sein. Ausserdem erscheinen sie in kosmischer Bedeutung zumal bei geographischen Abbildungen in Miniaturen und Holzschnitten, deren Beschreibung dem folgenden Abschnitt vorbehalten bleibt.

1. Im christlichen Alterthum.

Aus dem christlichen Alterthum haben wir eine interessante Aeusserung über die Darstellbarkeit des Windes überhaupt. In einem seiner Lieder gegen die Grübler sagt Ephraem Syrus († 378), indem er sich dagegen erklärt, dass Christus könne gemalt werden [1]:

Wenn es aber den Malern
Schwer ist uns zu malen
Den Wind mit Farben;
Welcher Pinsel malt wohl
Den Sohn, den nicht malen konnten
Die Redner durch ihre Worte.

Dabei scheint aber nur an die Vorstellung des Windes nach der wirklichen Erscheinung als bewegte Luft ge-

[1]) Ephraem. Syr. Carm. 33. contr. scrutat. str. 4. Opp. syr. lat. T. III. p. 59. e. Vergl. Hahn Ueber den Gesang in der Syr. Kirche, im Kirchenhistor. Archiv 1823. H. III. S. 98.

dacht zu sein: denn den personificirten Wind in menschlicher Figur darzustellen kann den Malern keine sonderliche Schwierigkeit machen.

Zunächst ist die letztere Vorstellung den Bildhauern anheimgefallen. Von biblischen Scenen ist es aber in dieser Zeit nur die Geschichte des Jonas und seine stürmische Meerfahrt, die gleichwie zur Personification des St. Elmsfeuers, so zur persönlichen Darstellung des Windes auf altchristlichen Sarkophagen Veranlassung gegeben hat. Doch kommt unter so vielen Abbildungen dieser Scene die Personification des Windes nur dreimal vor. Erstens auf der schon (S. 417.) beschriebenen Sarkophagplatte im christlichen Museum des Vatican, auf der rechts von dem Schiff eine halbe Figur erscheint, geflügelt, die Hand gegen das Schiff ausstreckend, welche wahrscheinlich den Sturm oder das Ungewitter bezeichnet [1], — während unmittelbar über dem Schiff des St. Elmsfeuer als Helena, den nahen Untergang drohend, vorgestellt ist. Ferner auf zwei Sarkophagen aus dem Cömeterium des Callistus [2] und aus dem Cömeterium der Agnes [3] ist ganz übereinstimmend hinter dem Schiff eine ungeflügelte Figur abgebildet, zu $^3/_4$ sichtbar: sie bläset in ein Horn, das sie mit der Linken hält, während die Rechte von hinten gegen den Kopf drückt, um die Gewalt des von diesem ausgehenden Windstosses zu bezeichnen.

[1]) In dieser Erklärung stimmen Buonarroti Vasi di vetro p. 7. Bottari T. I. p. 187. und Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 366. überein. Münter Sinnb. H. II. S. 64. bemerkt: der Sturm werde durch die Gestalt des Boreas angedeutet.

[2]) In der Villa Borghese, abgeb. bei Bosio p. 287. Aringhi T. I. p. 615. Bottari T. II. Tav. LXXXV; erwähnt von Münter Sinnb. H. II. S. 64.

[3]) Im atrio degli Orfanelli, abgeb. bei Bosio p. 431. Aringhi T. II. p. 167. Bottari T. III. Tav. CXXXVII.

Beide Reliefs unterscheiden sich namentlich dadurch, dass in dem erstern das Schiff mit einem Segel versehen ist und der Wind-Dämon in der Luft schwebt, während derselbe in dem andern auf dem Hintertheil des Schiffes, das ohne Segel ist, zu ruhen scheint.

So ist der Wind auch personificirt in Darstellung einer Scene aus der Profangeschichte, einer stürmischen Meerfahrt, die in Mosaiken des 5. Jahrhunderts verewigt worden. Die Kaiserin Galla Placidia nehmlich, als sie nach dem Tode ihres Bruders Honorius nach Rom und um 425 nach Ravenna mit ihrem Sohn Valentinian zurückkehrte, um als dessen Vormünderin die Herrschaft des Abendlandes zu führen, hatte auf der See einen Sturm zu bestehen, der die Schiffe in grosse Gefahr brachte. Sie aber sprach ihren zagenden Gefährten Muth ein und rief den Apostel Johannes an, dem sie im Fall der Errettung eine Kirche zu weihen gelobte. In Ravenna glücklich angekommen liess sie sich angelegen sein die Kirche zu Ehren des Johannes (S. Giovanni) zu erbauen, die zwischen 439—450 vollendet zu sein scheint und in ihren wesentlichen Theilen noch erhalten hat: nur den Schmuck der Mosaiken hat sie verloren. In diesen war einmal an der Wand der Tribune unter anderm ein gläsernes Meer vorgestellt, auf welchem man zwei vom Winde hin und hergeworfene Schiffe sah: die auf ihnen befindlichen Personen waren nach der Natur gebildet und zeigten in ihren betrübten Mienen die Gefahr, in der sie schwebten; das Steuer aber lenkte Johannes [1]). Noch einmal in dem Mosaikfussboden des Hauptschiffs war das bewegte Meer dargestellt; dieses Mosaikbild hat sich mit einigen

[1]) S. die Nachricht bei Muratori Rer. Italic. script. T. I. P. II. p. 568. col. 2. a. p. 570. col. 2. c. d. Vergl. Tillemont Hist. des emper. T. VI. p. 189. v. Quast Die altchristl. Bauwerke von Ravenna S. 7.

andern Resten erhalten (es ist 1763 aufgefunden) und wird gegenwärtig in der Sakristei aufbewahrt [1]): da erscheint am Mast des Schiffs der Wind als ein Mann in halber Figur, in einer grünen Jacke und bläset in ein Horn [2]).

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert.

Demnächst in der mittlern Zeit, vom 9ten bis ins 13. Jahrhundert, sind es vornehmlich Miniaturen, welche die Personification der Winde enthalten. Eins der ältesten hierher gehörigen Denkmäler ist das Pastoral des h. Gregor zu Autun, wahrscheinlich aus der carolingischen Zeit, worin die Winde als Brustbilder mit zwei Flügeln am Kopf erscheinen [3]). Sogar in ganzer Figur kommen sie vor in einem turiner Miniaturbilde des 11. Jahrhunderts, worauf wir im folgenden Abschnitt zurückkommen; hingegen nur als Gesichter, von Engeln gehalten, sind sie in der Kathedrale zu Rheims gebildet [4]). In der Regel aber erscheinen sie als Köpfe.

1. Aber merkwürdigerweise sind sie mehrmals als *Thierköpfe* vorgestellt. Namentlich in der Scene, wie Christus Wind und Meer bedroht, in dem mehrerwähnten Psalterium in der K. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, in dem epternacher Evangeliarium zu Gotha und in dem Evangeliarium Egberts in der Stadtbibliothek zu Trier, alle drei aus dem 10. Jahrhundert. In dem ersten ist das Bild veranlasst durch die Stelle Ps. 107, 29. 30: „er hemmte den Sturm zu leisem Wehen, und es schwiegen die Wellen; und sie freuten sich, da sie sich legten,

[1]) v. Quast a. a. O. S. 8.

[2]) Abbild. in der Rambouxschen Samml. zu Düsseldorf.

[3]) Didron Manuel d'iconogr. chrét. p. 170 sq. not. p. 244. not. 2.

[4]) Didron l. c. p. 244. not. 2.

und er führte sie zur erwünschten Küste" [1]). Das Schiff, worin Christus mit seinen Jüngern, wird von Wind und Wellen getrieben: die doppelte Bewegung aber geht aus von Dämonen der Luft und des Wassers; denn oben rechts erscheint der Wind in Gestalt eines Thierkopfes, aus dessen Maul ein Hauch ausgeht; im Meer aber liegt ein Triton, eine menschliche Figur in einen Fischleib endigend, mit einer Mütze auf dem Haupt, der in ein Horn bläset, aber von Christus bedroht wird. In den beiden andern Bildern ist Christus zweimal vorgestellt, auf der einen Seite schlafend, wie er von den Jüngern geweckt wird, — dann am andern Ende des Schiffs, wie er die Winde bedroht, die gegenüber in beiden Ecken erscheinen: in dem epternacher Evangeliarium sind es Vogelköpfe, aus deren geöffnetem Mund ein Hauch ausgeht, in dem Evangeliarium Egberts zweigehörnte Thierköpfe. Das letztere zeigt noch einmal dieselbe Figur der Winde bei dem Wandeln Christi auf dem Wasser, wie er den sinkenden Petrus emporhebt. Diese Thierbildung erinnert an die Schilderung eines neuern Dichters [2]):

Wenn der Sturm
In dieser Wasserkluft sich erst verfangen,
Dann ras't er um sich mit des Raubthiers Angst,
Das an des Gitters Eisenstäbe schlägt.
Die Pforte sucht er heulend sich vergebens,
Denn ringsum schränken ihn die Felsen ein,
Die himmelhoch den engen Pass vermauern.

Sonst sind die Winde als Köpfe menschlich gebildet. So erscheinen sie, doch auch mit zwei Hörnern, in einem münchener Evangeliarium um 1014 [3]) in der erstgenannten Scene, wie sie von Christus bedroht werden: dieselbe ist eben so angeordnet, wie in den erwähnten beiden Evan-

1) Ms. bibl. in 4^c. n. 23. Bl. 124. rect.

2) Schiller im Wilh. Tell Akt IV. Sc. 1.

3) Cim. 58. ehemals B. 4. Bamb. 284. Bl. 103. vers.

geliarien zu Trier und Gotha. Diese Anordnung stimmt im Wesentlichen auch überein mit der Anweisung, welche das griechische Handbuch für Kirchenmaler für die Abbildung jenes Ereignisses giebt [1]: „Ein wüthendes Meer und in der Mitte ein kleines Fahrzeug: Christus schlafend auf dem Vordertheil; Petrus und Johannes strecken ängstlich die Hand gegen ihn aus; Andreas hat das Steuer; Philippus und Thomas binden die Segel fest. Man sieht Christus noch einmal in der Mitte des Fahrzeugs, seine Hände gegen die Winde ausstreckend und sie bedrohend. Oben aus den Wolken blasen die Winde in die Segel“.

2. Hieran reiht sich die Vorstellung der Winde zur Geschichte Hiobs. Die lateinische Bibel zu Erlangen aus dem 12. Jahrhundert [2]) enthält vor dem Buche Hiob ein grosses Gemälde, dessen Mitte Gott Vater, der Alte der Tage, einnimmt, und dessen vier Ecken in Runden Scenen aus diesem Buch umfassen: da sieht man in der obern Ecke zur Linken, wie die Söhne und Töchter Hiobs bei der Tafel von herabstürzendem Geräth erschlagen werden; zu beiden Seiten aber die Winde, „welche an die Ecke des Hauses stiessen“, als blasende blaue Köpfe. In halber Figur aber in ein Horn blasend erscheint der Wind in einer Darstellung derselben Scene, welche eine griechische Catene zum Hiob aus dem 13. Jahrhundert in der vaticanischen Bibliothek enthält [3]. — Sehr interessant ist in eben dieser Handschrift ein allegorisches Gemälde [4] mit zwei eben so gestalteten Figuren der Winde, zwischen denen aus dem Himmel eine Hand ragt: unten sieht man einen Mann mit zwei Rindern pflügen, hinter ihm einen andern viel-

[1]) Manuel d'iconogr. chrét. par Didron p. 170.

[2]) S. oben S. 81. Anm. 1.

[3]) n. 1231. d'Agincourt Pitt. Tav. LX, 5. das erste Bild in der zweiten Reihe links von fig. 4.

[4]) Ebendas. das erste Bild in der obersten Reihe rechts von fig. 4.

leicht mit Säen beschäftigt, ein dritter vor ihm schneidet mit der Sichel Korn, daneben liegen mehrere Personen zu Boden: — das Bild bezieht sich ohne Zweifel auf Hiob 4, 8. 9.: „So wie ich gesehen, die Böses pflügen und die Unheil säen, die erndten es: von Gottes Athem kommen sie um, und vom Hauche seiner Nase schwinden sie hin“. Alle diese Bilder sind wörtlich in Scene gesetzt, — die Hand aber bezeichnet Gott, von dessen Hauch die Bösen umkommen: dieser Hauch wird näher durch die Winde vorgestellt, welche Gottes Boten sind (Ps. 104, 4.), hier die Vollstrecker seines Gerichts. So werden anderswo im Hiob die Winde geradezu als Werkzeuge des Verderbens, welches über die Bösen kommt, geschildert, — zunächst zwar nur in einer verneinenden Frage (21, 17. 18.): „Wie oft kommt über die Frevler ihr Verderben, theilt Gott ihnen Schmerz zu im Zorn? Wie oft sind sie wie Stoppel vor dem Winde, und wie Spreu, die der Wirbelwind entführt?“ Später aber spricht Hiob den Gedanken bejahend aus (27, 20. 21.): „Den Frevler ereilen wie Wasser Schrecken, Nachts reisst ihn hinweg ein Wirbelwind; ihn rafft empor der Ost, dass er vergeht, und stürmet ihn fort von seiner Stätte“.

3. Endlich sind die vier Winde dargestellt in zwei Epochen, die zu der Zukunft des Reiches Gottes und den letzten Dingen gehören. Beides gründet sich auf eine Stelle des Neuen und des Alten Testaments.

Es ist erstens von den 4 Winden in der Offenbarung Joh. (7, 1—3.) die Rede, wie sie in der Gewalt von Engeln sind, die auf den 4 Ecken der Erde stehen und denen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer. Das göttliche Gericht aber hält eine Weile an: es wird ihnen von einem Engel mit dem Siegel des lebendigen Gottes bedeutet, nicht die Erde, noch das Meer, noch die Bäume zu beschädigen, bis dass die Knechte

Gottes versiegelt sind. Und so halten sie die 4 Winde, dass keiner über die Erde bläset, noch über das Meer, noch über einen Baum. Diesem Text genau entsprechend wird zu einem Bilde Anweisung gegeben in dem griechischen Handbuch für Kirchenmaler [1]). Ausgeführt aber ist ein solches Bild unter den Miniaturen einer Handschrift der Apocalypse aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Bamberg [2]): die 4 Winde, wie sie von den 4 Engeln bedroht werden, erscheinen in den 4 Ecken des Bildes als blaue Köpfe mit zwei Hörnern, aus deren Mund ein Hauch ausgeht. Dieselbe Vorstellung enthält eine Apocalypse in der Stadtbibliothek zu Hamburg [3]) (deren Zeitalter ich nicht angeben kann); die Winde mit ihren Engeln sind in den vier Ecken des Bildes so geordnet:

Oriens	Occidens
Aquilo	Auster;

in der Mitte steht ein Engel mit der (lat.) Inschrift: „Beschädiget nicht die Erde, noch das Meer, noch die Bäume".

Hingegen in ihrer schädlichen Wirkung erscheinen sie in einem Gemälde des Weltuntergangs und jüngsten Gerichts, welches die Handschrift der Visiones Hildegardae aus dem 12. Jahrhundert zu Wiesbaden enthält: nach dem Text der Vision sind es zwar die Elemente, welche in Gährung und Auflösung begriffen die Erde erschüttern und allem Lebenden den Tod bringen; aber in dem Bilde sind diese Elemente, welche die Erdkugel von allen vier

[1]) Manuel d'iconogr. chrét. par Didron p. 244.

[2]) A. II. 42. No. 311. Bl. 17. b., erwähnt von Jaeck Vollst. Beschreib. der öffentl. Biblioth. zu Bamberg Th. I. S. XVIII. n. 15. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 97 f.

[3]) Ms. in 4°. No. 87. in scrin. Bl. 21. drittes Bild. Die Winde erscheinen als blasende Köpfe aus blauen Wolken.

Seiten umgeben, zwar verschieden gefärbt, als je drei blasende Köpfe (s. oben S. 100.), das ist in Gestalt von Winden vorgestellt. Es sind also nicht sowohl die Elemente selbst, sondern es ist die Gährung, der *Sturm*, der von den Elementen ausgeht, dadurch abgebildet. Denn ganz dieselbe Vorstellung von viermal drei Köpfen, und eben so gefärbt, enthält eine andere Malerei, die in der Mitte die Erde als eine Kugel, umgeben von den Elementen, erst der feuchten Luft, dann dem Aether, ferner einem schwarzen Fell und zu äusserst dem Feuer zeigt, welches den äussern Rand einer eiförmigen Figur bildet, die inwendig von dem Fell als einem schmalen schwarzen Rande eingefasst ist: in jedem dieser vier Elemente sind je drei Köpfe neben einander, welche in drei Richtungen blasen, so dass ihre Wirkung nach allen Seiten sich erstreckt. In dem Text der Vision aber, nach dem diese Malerei construirt ist, heisst es zuerst von dem Feuer: de igne *flatus quidam cum suis turbinibus* exiebat, und eben so von jedem der andern Elemente, dem Fell, dem Aether und der feuchten Luft [1]) und weiterhin, dass die Kugel in der Mitte von diesem Wirbel der Elemente erschüttert werde (ähnlich wie bei dem vorigen Gemälde). Hieraus geht hervor, dass diese dreifach blasenden Köpfe eine Abbildung der Winde sind. Das Ganze erhält übrigens eine allegorische Beziehung der eiförmigen Figur auf Gott, der Kugel in der Mitte auf den Menschen, wobei das Element des Feuers auf die göttliche Strafe und Läuterung, das schwarze Fell auf teuflische Verfinsterung, der Aether auf den reinen Glauben, die feuchte Luft auf die Taufe gedeutet werden, — die

[1]) Vision. Hildegardis Lib. I. Vis. 3. c. 1. p. 9. col. 2. p. 10. col. 1.

Winde aber in diesen geistigen Elementen bedeuten das Wort und den Ruf, der davon ausgeht [1]).

Zweitens werden die Winde angewendet zu einem Zeichen der Auferstehung, welches auf ein alttestamentliches Gleichniss sich gründet. Der Prophet Ezechiel beschreibt die Erneuerung des Hauses Israel unter dem Bilde eines Todtengefildes, dessen Gebeine wieder lebendig werden. Im Geist auf dieses Feld geführt, weissagt er und verkündet zum ersten den *verdorreten Gebeinen* das Wort des Herrn: „Siehe ich will einen Odem (Geist) in euch bringen, dass ihr wieder lebendig werdet“; — da rauschte es und regte sich und die Gebeine kamen wieder zusammen und Fleisch wuchs und es zog sich Haut darüber; aber Geist war nicht in ihnen. Darauf verkündet er zum andern dem *Geiste* das Wort des Herrn: „Von den vier Winden komme Geist, und wehe diese Erschlagenen an, dass sie lebendig werden! Und es kam in sie der Geist und sie wurden lebendig und richteten sich auf ihre Füsse ein sehr grosses Heer (Ezech. 37, 1—10). Beide Scenen umfasst ein Miniaturbild zu Anfang des Ezechiel in der lateinischen Bibel des 12. Jahrhunderts zu Erlangen: es zeigt sich zuerst das Todtenfeld, dessen Gebeine wieder zusammenkommen; — daneben die Beseelung dieser Gebeine: hier ragt aus einer Wolke das Brustbild Gottes, in der Mitte steht der Prophet weissagend und es kommt in die Todten lebendiger Odem von den vier Winden, welche in den vier Ecken als blasende blaue Köpfe erscheinen. Dasselbe Motiv aber ist schon früher bei Darstellung der Auferstehung angewandt in einem Evangelistarium zu München [2]) aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts zu der Stelle Joh. 5, 28. 29: „Es kommt die Stunde, in welcher

[1]) Ibid. c. 8. 9. 13. 15. p. 10. col. 2. p. 11.

[2]) Cim. 57. ehemals B. 5. Bl. 201. vers.

alle, die in den Gräbern sind, seine Stimme hören werden u. s. w.": in den vier Ecken des Gemäldes blasen aus Wolken die vier Winde als zweigehörnte blaue Köpfe, vier Engel posaunen und die Todten erheben sich aus ihren Gräbern. Gegenüber ist das jüngste Gericht abgebildet. Endlich ist auch nach Offenb. 20, 13: „Das Meer gab die Todten, die in ihm waren, und der Tod und die Unterwelt gaben die Todten, die in ihnen waren, und sie wurden gerichtet, ein jeglicher nach seinen Werken", die Auferstehung und das jüngste Gericht vorgestellt in einem Frescogemälde der Klosterkirche von Vatopedi auf dem Berge Athos, in welchem man Erde und Meer in menschlicher Gestalt sieht [1]), das letztere, wie es seine Todten wiedergiebt: auf die Wogen des Meeres aber, auf welchen das Meerweib dahin fährt, blasen die Winde, mit Namen Zephyros, Boreas, Punentis, Notos, in Gestalt geflügelter Köpfe, von denen der Notos allein jung, ohne Bart, die andern alt und bärtig sind [2]). Diese Figuren erscheinen als ein Zusatz des Malers: denn in dem griechischen Handbuch für Kirchenmaler wird in dieser Scene [3]) der Winde nicht gedacht.

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert.

1. Auch noch das folgende Zeitalter der christlichen Kunst seit dem 13. Jahrhundert, welches sonst von physischen Personificationen sich abwendet, hat die Figuren der Winde beibehalten, — man konnte dieser Personification am wenigsten entbehren, da man in der Malerei vor Erfindung der Luftperspective kein Mittel hatte, be-

[1]) In welcher Beziehung das Bild schon früher S. 83. vorgekommen ist.

[2]) Didron zum Manuel d'iconogr. chrét. p. 267. not. vergl. p. 170. not. 1. p. 244. not. 2.

[3]) Manuel d'iconogr. chrét. par Didron p. 265 sq.

wegte Luft darzustellen, und die Sculptur auf eine solche Darstellung gar keinen Anspruch machen kann.

Und zwar zunächst in einer Reihe biblischer Bildwerke. Gleich bei dem ersten Meister der wiedererstandenen Kunst finden wir die Vorstellung der Winde sogar in ganzer Figur. Es ist das berühmte Mosaik von Giotto, die Navicella, welches im J. 1298 für den Vorhof der alten Peterskirche verfertigt worden, aber nach mancherlei Schicksalen unter Clemens X. von Oratio Manetti gänzlich erneuert ist und seitdem in der neuen Peterskirche, in der Lünette über dem mittlern Eingang der Vorhalle sich befindet [1]). Darin sieht man das vom Sturm bewegte Meer und das Schiff, aus welchem die eilf Jünger ängstlich staunend auf den Herrn blicken, der fest auf dem Meere stehend den sinkenden Petrus aus den Wellen emporzieht. Der Sturm ist dargestellt in der Gestalt zweier nackten Jünglinge, welche geflügelt, auf Wolken schwebend zu beiden Seiten des gewaltigen Segels, durch ein Horn hineinblasen. Ueber ihnen erblickt man auf Wolken vier Heilige, wahrscheinlich die Propheten des Alten Bundes. — Als Köpfe aber erscheinen die Winde in der Scene, wie Jonas in's Meer geworfen wird, in einem Relief des Vellano aus Padua, welches im J. 1488 gegossen und mit seinen übrigen Bronzebildern an der Aussenseite des Chors in S. Antonio zu Padua angebracht ist [2]): es ist eine figurenreiche Composition, rechts

[1]) Abgebild. bei Bottari Scult. e pitture sagre T. I. p. 193. d'Agincourt Pitt. Tav. XVIII, 20. Pistolesi Il Vaticano descr. ed illustr. T. I. Tav. IX. Vergl. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 120. 168 f. Kugler Handb. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 309.

[2]) Abgebild. bei Cicognara Storia d. scult. Vol. II. p. 65. Tav. 12. Vergl. Förster zum Vasari Bd. II. Abth. 1. S. 387. Anm. 3.

oben und unten sind blasende Köpfe vorgestellt, auf dem Schiffe ist man sehr geschäftig, Jonas ist eben über Bord geworfen, — man sieht ihn dann noch einmal in betender Haltung, während der Wallfisch naht ihn zu verschlingen. — Auch ist noch die Scene aus der Offenbarung (7, 1.), wie die Winde von den Engeln zurückgehalten werden, dargestellt von Dürer unter seinen Holzschnitten zur Apocalypse (1498) [1]: die vier Winde erscheinen oben zu beiden Seiten als blasende Köpfe, darunter ihre Engel mit Schwerdtern, denen ein in den Wolken schwebender Engel mit dem Kreuz Befehl giebt; zwei jener Engel bedrohen die beiden untern Winde, welche herabwärts gegen die Erde blasen, der eine holt sogar mit dem Schwerdt gegen den Wind zur Linken aus, — bei den beiden andern Winden bedarf es dessen nicht, da sie nach oben blasend der Erde nicht schaden. Ganz dieselbe Composition, nur anders gewendet, hat Lucas Cranach in seinen Holzschnitten zur Apocalypse aufgenommen, die in dem Lutherschen Neuen Testament von 1522 sich finden [2].

Wiederum sind die Winde in ganzer Figur gebildet in einer allegorischen Darstellung auf Tapeten im Museum Cluny, welche aus Arras stammend der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören [3]. Im Hintergrund sieht man ein Schiff in Gefahr von den Wellen verschlungen

[1] Zuerst Nürnb. 1498. 2. Ausg. Nürnb. 1511., beidemal Bl. 7. a. Bartsch Peintre grav. T. VII. p. 128. n. 66. Heller Albr. Dürer's Leben und Werke Bd. II. S. 628. n. 1668. Ein Exemplar der zweiten Ausgabe ist im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[2] Septemberausg. Bl. bb. II. vers. Decemberausg. Bl. LXXVIII. vers. Heller Luc. Cranach's Leben und Werke S. 272. Beide Ausgaben sind in der K. Bibliothek zu Berlin.

[3] Abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. III. Pl. 34; beschrieben von Guilhermy bei Didron Annal. archéol. T. I. p. 45. b.

zu werden, die Masten sind zerbrochen, die Segel zerrissen, die Schiffsleute sind in Verzweiflung, einige wollen sich über Bord stürzen, andere sind vorangegangen und kämpfen mit den Wellen: die Ursache dieses Unheils sind die Winde, mit Namen Aquilo, Boreas und Vulturnus, welche in der Luft schwebend, jeder mit einem Blasebalg, den Sturm erregen und das Meer in Aufruhr bringen. Daneben hat das Schiff der Hoffnung eine sichere Fahrt, auf dessen Vordertheil man den Phönix, das Bild der Unsterblichkeit, erblickt [1]. Im Vordergrunde aber knieen Heilige des Alten Bundes anbetend, denen gegenüber Gott Vater mit geöffneten Armen erscheint: denn er ist den Heiligen die Zuversicht in Stürmen und die Hoffnung des ewigen Lebens, — wie die Ueberschrift andeutet:

Irritat horribilis quaque presentia mortis,
Tuta tamen spes est in bonitate dei.

2. Hiernächst kommen die vier Winde ganz einfach als Naturerscheinung zur Sprache und zur Darstellung in deutschen Kalendern seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, jedoch mit einer diätetischen Abzweckung, indem an die Erklärung ihrer Eigenschaften und ihres Einflusses auf den Körper sich die Ermahnung knüpft: „und also wenn die Winde kommen, so mag sich ein jeder darnach halten". Diese Belehrung wird gegeben unter der Ueberschrift: „Von den 4 Winden und ihrer Natur, wie sie unsere Natur aufhalten", — und dazu ein Holzschnitt, worin dieselben als blasende Köpfe in einem Kreise angebracht sind. Solches enthalten die augsburger Kalender von 1481, 1483, 1495 am Schluss, — und eben so ein baseler Kalender von 1521 [2], nur dass hier die

[1]) S. oben Th. I. S. 468.
[2]) Auf dem Titelblatt und Bl. H. II. vers.

Winde in den 4 Ecken einer Tafel „die Chöre der Himmel“ (s. oben S. 194.) einschliessen [1]).

3. Endlich erscheinen die Winde in diesem Zeitalter auch im Zusammenhang mythologischer Vorstellungen.

Als Vorspiel dessen lässt sich das schöne Miniaturbild der Musik ansehen in einer Handschrift zu Rheims aus dem 13. Jahrhundert, welches schon früher (Th. I. S. 244.) beschrieben ist. Der Luftgott (Aër), umgeben von den Musen und den Erfindern der Musik, steht zwischen den vier Winden, von denen er die beiden obern mit den Händen festhält, während er auf die andern die Füsse gesetzt hat. Sie erscheinen nehmlich in dieser Ordnung:

Aquilo	Eurus
Zephir	Auster,

und zwar als geflügelte Köpfe, aus deren Mund Strahlen ausgehn [2]).

Das ist zu der Zeit aber eine vereinzelte Erscheinung, überdies von überwiegend allegorischem Charakter. Die zusammenhängende Folge eigentlich mythologischer Darstellungen beginnt mit dem 15. Jahrhundert, — wobei die Windgötter nicht fehlen, die ebensowohl in ganzer Figur, wie als Köpfe gebildet werden.

Zunächst sind es mehrere Bilder, in denen die Winde mit dem Element des Wassers in Berührung kommen. Den Anfang macht Sandro Botticelli (1437—1515) durch

[1]) So zeigt auch in dem Hortulus animae von 1516 die oben (S. 194. A. 3.) erwähnte Tafel zur Auffindung des Sonntagsbuchstabens (Bl. b. VI. vers.), in deren Mitte das Sonnengesicht erscheint, in den 4 Ecken die Winde als blasende Gesichter.

[2]) Umgekehrt ist bei Darstellung der Elemente in einer heidelberger Handschrift, dem Kalenderbuch um 1480, ein blasender Kopf (das ist der Wind) als Ursprung der Luft vorgestellt, die unpersönlich nur durch Wolken angedeutet ist, s. oben S. 109.

sein Gemälde die Geburt der Venus [1]: sie schwimmt im Geleit von Liebesgöttern auf einer Muschel dem Ufer zu, getrieben von zwei Windgöttern, welche über dem Meere schwebend in dieser Richtung blasen; dieselben erscheinen in ganzer Figur. Hingegen hat Raphael in den Fresken des Badezimmers im Vatican bei Behandlung desselben Gegenstandes [2] dieses Motiv nicht angewandt, da er die Venus bei ruhiger See zeigt, wie sie eben eine schwimmende Muschel besteigt [3]; aber in dem folgenden Bilde: Venus und Amor auf Seelöwen die schäumende See befahrend [4] schauen aus Wolken zwei Winde in Gestalt von Köpfen, aus deren Mund starke Strahlen ausgehn. — Ferner hat Leonardo da Vinci in einer verloren gegangenen Zeichnung aus seiner Jugendzeit den Neptun dargestellt auf stürmendem Meer von Seepferden gezogen, umgeben von Winden und Meergöttern [5]. Eben solche Scene, Neptun das Meer befahrend, welches von zwei Winden in Gestalt blasender Köpfe aufgeregt wird, enthält das Titelblatt eines Breviarium des Königs Matthias Corvinus von Ungarn [6], dessen Malereien in den J. 1487—1492

[1] In der florentinischen Gallerie, Vasari Leben der Maler Bd. II. Abth. 2. S. 238. Vergl. oben Th. I. 327. Nähere Kunde von diesem Bilde verdanke ich Herrn Dr. Guhl aus eigener Anschauung.

[2] Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 279. Gestochen von Marco da Ravenna, Bartsch Peintre grav. T. XIV. p. 243. n. 323. Ein Exempl. im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[3] Eine Geburt der Venus ist auch von Tizian in der Bridgewater Gallerie (Waagen Kunstw. und Künstler in England Th. I. S. 323.), worin eben so wenig das Motiv mit den Winden angebracht ist.

[4] Bartsch l. c. p. 244. n. 324.

[5] Vasari Leben der Maler Bd. III. Abth. 1. S. 14. Vergl. oben Th. I. S. 328.

[6] In der vatic. Biblioth. No. 112. Bl. 7. Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. LXXIX, 1.

wahrscheinlich von Gherardo aus Florenz ausgeführt sind. — Als Köpfe mit wehendem Haar, die aber nicht mehr blasen, sind in Gewölk die vier Winde, welche Aeolus gegen die Flotte des Aeneas entboten hatte, wie sie nun von Neptun bedroht werden, in der bekannten Composition des Quos ego von Raphael zu sehen [1]; aber in dem obersten Felde zur Linken die Veranlassung des Sturms, Aeolus in ganzer Figur, mit einem Scepter als König der Winde, vor der Juno, die zu Wagen erscheint und ihn bittet, dieselben zu entfesseln, — mit der Unterschrift:

Aeolus immittit ventos Junone precante.

Endlich sind auch beim Sonnenaufgang, wie er von Guido Reni im Gartenhaus des Palastes Rospigliosi ausgeführt ist (s. oben S. 195.), zur Seite des Hauptbildes die vier Winde als Köpfe vorgestellt, die aus Wolken hervorragen.

Nächst diesen mythischen Scenen aus der Natur hat aber auch der geschichtliche Mythus zur Darstellung der Winde Anlass gegeben, — wie beim Sturz der Giganten von Giulio Romano im Palast del Te zu Mantua die Winde erscheinen, die mit wunderlichen Angesichtern nach der Erde blasen [2], und in seinen Malereien zur Fabel des Amor und der Psyche Zephyr die Psyche tragend vorgestellt ist [3]. Vor allem ist hier eine Bronzearbeit zu erwähnen von der Hand des Giovanni da Bo-

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 645. Gestochen von Marc Antonio, Bartsch l. c. p. 265. n. 352. Ein Exempl. im Louvre n. 352. s. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 696; auch im Kupferstichkab. zu Berlin ein Blatt vor und eins nach der retouche.

[2]) Vasari Leben der Maler Bd. III. Abth. 2. S. 403.

[3]) In der Folge der Kupferstiche von Ant. Sal. im K. Kupferstichkab. zu Berlin Bl. 6. Daselbst Bl. 11. erscheint Zephyr als blasender Kopf.

logna, das berühmteste Sculpturwerk aus dem Ende des 16. Jahrhunderts: das ist seine Statue des fliegenden Mercur in der florentinischen Gallerie; er steht mit dem rechten Fuss auf dem Hauch des Windes, der als ein blasender Kopf gebildet ist [1].

Schliesslich möge noch einiger Medaillen des 17. Jahrhunderts gedacht werden, welche siegreiche Erfolge theils auf dem Schlachtfelde, theils in geistigen Kämpfen zu verherrlichen bestimmt, Widerstand und Ausdauer in Stürmen sehen lassen, demgemäss eine Personification der Winde enthalten. So zeigt eine Medaille Innocenz des XI. vom J. 1686—87, verfertigt von Giov. Hameranus, auf die Siege über die Türken in Ungarn das strahlende Kreuz mit der Dornenkrone auf einem Felsen im Meere, auf welches 4 Winde blasen als Köpfe, aus deren Mund ein Hauch ausgeht, mit der Umschrift: In perpetuum coronata triumphat [2]. Und eine Medaille auf Sam. Bened. Carpzow, chursächsischen Hofprediger, vom J. 1699, verfertigt von C. W. (Christian Wermuth), zeigt einen Baum mit ausgebreiteten Zweigen, am Wasser gepflanzt, auf den von den Seiten zwei Winde blasen, das sind Gesichter aus Wolken hervorragend; er hat aber die Stürme, die von aussen kommen, nicht zu scheuen, denn er ist fest gewurzelt, wie die Ueberschrift anzeigt: secura suis radicibus [3].

1) Abgebild. bei Cicognara Storia d. scult. Vol. II. p. 323. Tav. 63. Vergl. Förster zum Vasari Th. V. S. 67. Anm. 3.

2) Bonanni Numism. pontif. T. II. p. 773. n. XXXX. mit Abbild. Zwei Exempl. in Bronze von abweichender Grösse, aber in gleicher Ausführung in der K. Medaillensamml. zu Berlin. Ein Exempl. in der Reichelschen Münz-Samml. in Petersb. Th. IX. S. 154. n. 1023.

3) Abgeb. in Mus. Mazzuchellian. T. II. p. 180. Tab. 144. n. 7. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

b. Die Windrose und die Weltgegenden.

1. Construction und Namen.

Mit der Vorstellung der Winde hängt die der Weltgegenden zusammen. Zunächst zwar sind die Weltgegenden ein astronomischer Begriff: die Richtung der Sonne im Mittag (die Mittagslinie) zeigt den Süden und gegenüber Norden, — ihre Richtung beim Aufgang und Untergang im Allgemeinen Osten und Westen an, welche genauer bestimmt werden durch den Aufgang und Untergang in den Nachtgleichen, eine Richtung, auf welcher die Mittagslinie senkrecht steht. Diese *vier* Weltgegenden sind schon in der Genesis genannt: als Gott dem Abraham verheisst, ihm alles Land zu geben, welches er von der Stätte seiner Wohnung sehen könne, wird diese Totalität des Raumes durch Mitternacht, Mittag, Morgen und Abend bezeichnet (1 Mos. 13, 14.). Und eben so verheisst der Herr dem Jacob die Ausbreitung seines Samens in die 4 Weltgegenden (1 Mos. 28, 14.) [1]. Andrerseits ist in der Apocalypse bei Beschreibung der heiligen Stadt, des himmlischen Jerusalem, und ihrer Thore von den 4 Weltgegenden die Rede (Apoc. 21, 13.).

Doch wird auch schon durch *zwei* Weltgegenden, durch den Ausdruck von Aufgang bis zum Niedergang, die Totalität des Raums bezeichnet, wenn es bei Matth. heisst (8, 11.): „viele werden kommen von Morgen und von Abend"; während in derselben Rede die Parallelstelle bei Lucas (13, 29.) die 4 Weltgegenden nennt, und zwar die beiden

[1]) Ferner kommen die 4 Weltgegenden vor bei der Ordnung des Lagers im Volk Israel um die Stiftshütte, 4 Mos. 2, 3. 10. 18. 25. Auch bei der Eintheilung des Landes Kanaan und der Begrenzung des Stammes Juda, Jos. 15, 1. 5. 12.

andern durch Namen zweier Winde Boreas und Notos bezeichnet, wie es auch in der gedachten Stelle der Apocalypse geschieht.

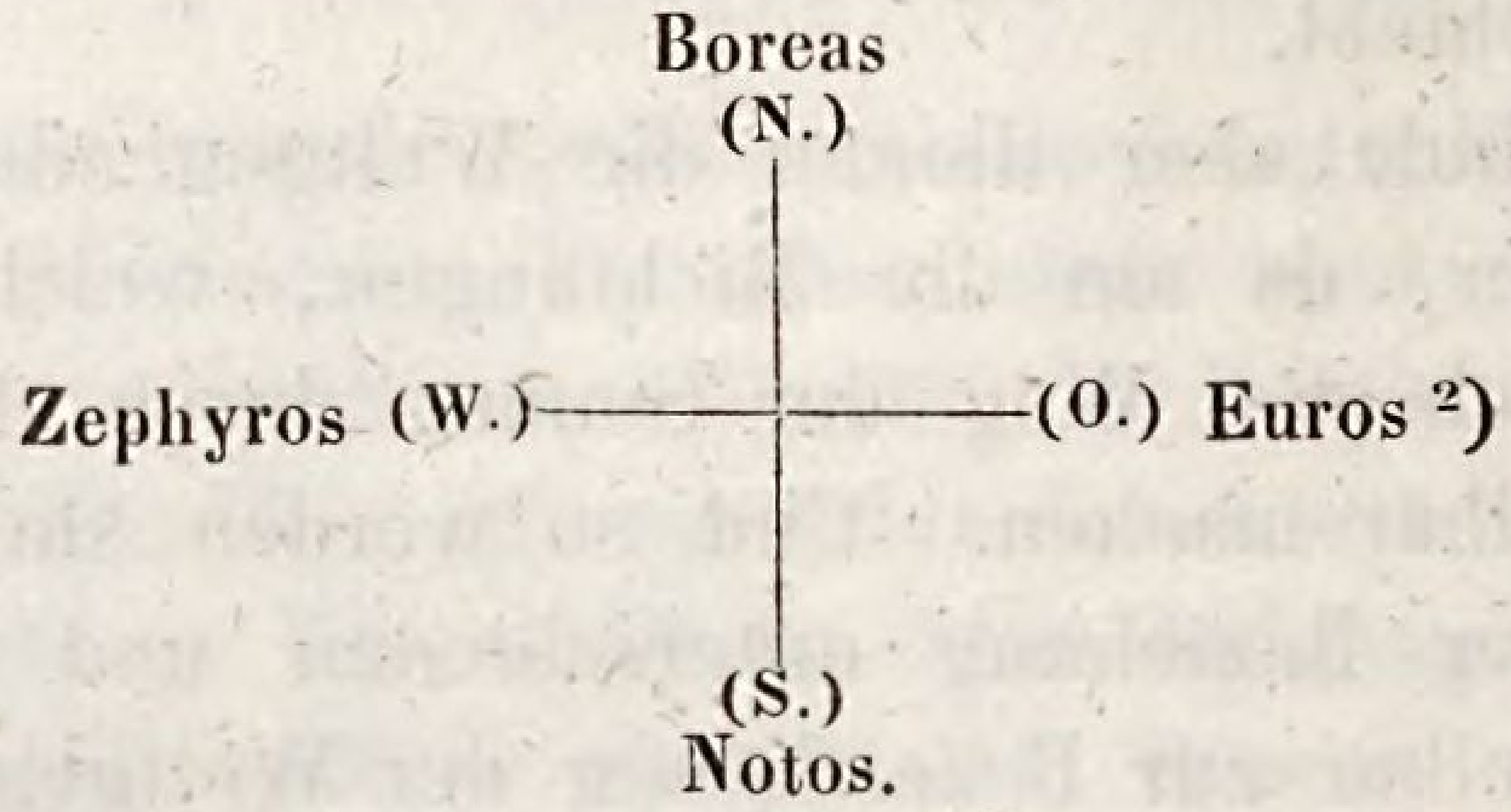
Die Winde aber dienen die Weltgegenden zu veranschaulichen, da sie die Richtungen, welche sichtbar werden durch den Weg der Sonne, durch die Luftbewegung fühlbar machen. Und so werden sie, nachdem sie in dieser Beziehung unterschieden und eingetheilt sind, unmittelbar zur Bezeichnung der Weltgegenden gebraucht.

So geschieht es bei den Propheten des Alten Bundes, wo sich durchgängig die Eintheilung in 4 Hauptwinde zeigt. In der Weissagung des Jeremias (49, 36.) wider Elam sagt Jehova: ich will die 4 Winde aus den 4 Oertern des Himmels über sie kommen lassen und will sie in alle dieselbigen Winde zerstreuen. Und in Bezug auf die Abführung der Israeliten in's babylonische Exil bei Zachar. 2, 6: ich habe euch in die 4 Winde unter dem Himmel zerstreut [1]. Eben so von ihrer Wiedervereinigung bei Ezech. (37, 9.) spricht der Herr: Wind komm herzu aus den 4 Winden und blase diese Getödteten an, dass sie wieder lebendig werden. Der gleiche Ausdruck findet sich in der Weissagung des Neuen Testaments von den letzten Dingen, — namentlich in Bezug auf die Versammlung der Gläubigen bei der Wiederkunft des Herrn, Marc. 13, 27: dann wird er versammeln seine Auserwählten von den 4 Winden, von dem Ende der Erde bis zum Ende der Himmel.

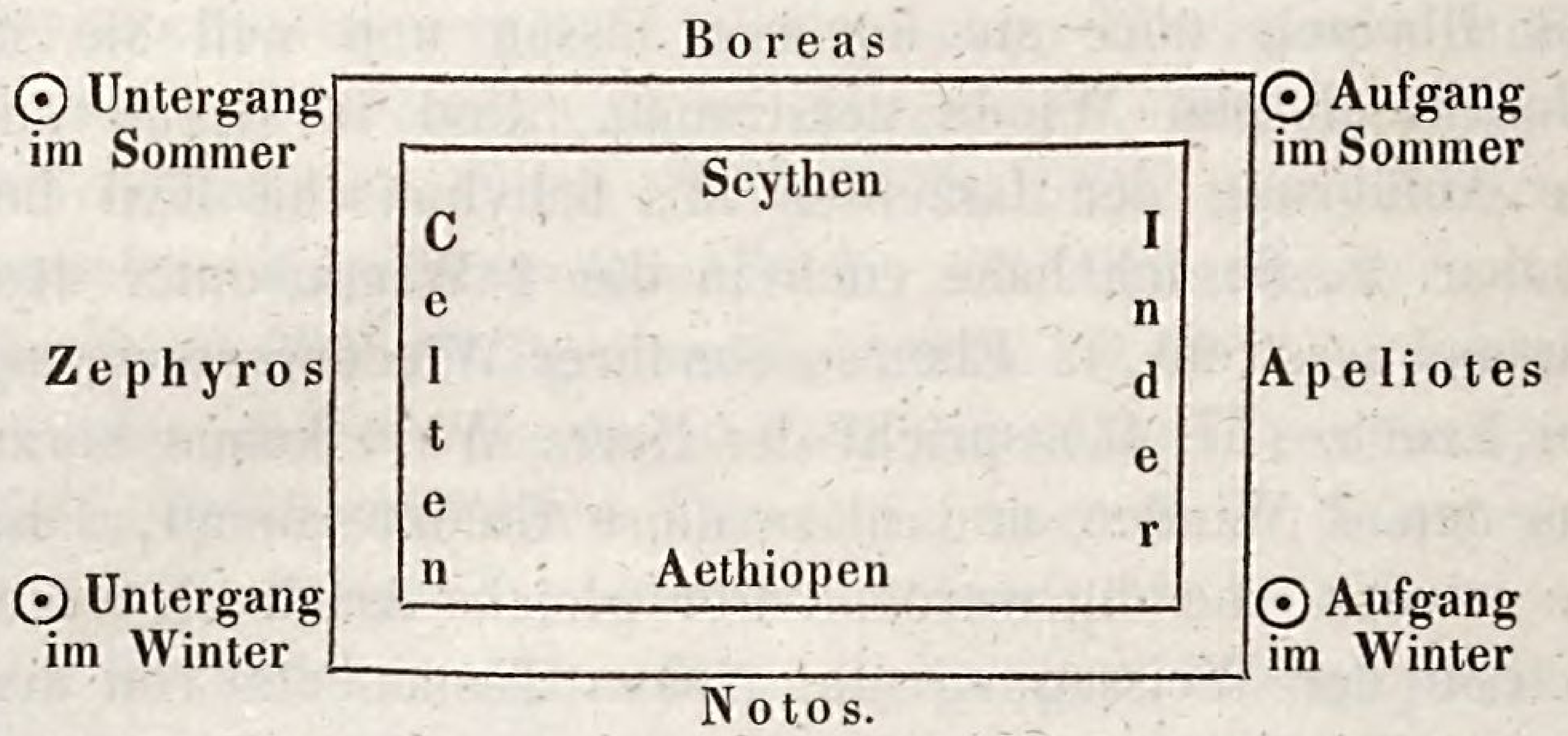
Auch das klassische Alterthum befolgt die Eintheilung in vier Hauptwinde, wie sie schon bei Homer

[1]) So wird von einer Zertheilung des persischen Reichs in die 4 Winde des Himmels geweissagt bei Dan. 8, 8. 11, 4.

und nur in dieser Zahl vorkommen [1]). Das giebt die vierstrahlige Windrose mit folgenden Namen:



So findet sich diese Eintheilung noch bei Ephorus (um 340 vor Chr.), der von ihr Gebrauch macht für eine Völkertafel, die er nach den vier Gegenden des Himmels und der Erde orientirt und durch folgende Zeichnung veranschaulicht [3]):



Doch ist diese Eintheilung nicht so zu verstehen, als ob die Winde aus einem *Punkte* wehten, sondern es ist jedem

[1]) Hom. Od. ε', 295. 296. 331. 332.

[2]) Nur wird später der Nordwind Aparktias, der Ostwind Apeliotes genannt, — indem der Boreas weiter nach Osten, der Euros weiter nach Süden rückt.

[3]) Ephori Fragm. hist. lib. IV. in C. et T. Mulleri Fragm. historic. Graec. Vol. I. p. 243 sq.; die Stelle findet sich bei Cosmas Indicopleustes, s. sogleich S. 463. Die Zeichnung, in der bei Ephorus oder Cosmas der Süden nach oben gekehrt ist, habe ich hier umgewendet.

ein ganzes Kreissegment (in dessen Mitte einer der Cardinalpunkte liegt), das ist ein Viertel des Erdrandes eingeräumt. — Dieselbe Erweiterung ihres Feldes gilt von den Zwischenwinden, die man später hinzufügte. Es wurde nehmlich die Gesammtzahl der Winde theils auf 8, theils auf 12 vermehrt, die je zwei einander gerade conträr sind. Für die erstere Eintheilung, die achtstrahlige Windrose [1]), hatte man eine scheinbar sehr genaue astronomische Construction: wie die 4 Hauptwinde durch die Richtungen des Auf- und Untergangs der Sonne in den Aequinoctien und die darauf senkrechte Linie bestimmt werden; so sollen die Richtungen, in welchen die Sonne in den Solstitien auf- und untergeht, (wie sie schon in der vorstehenden Völkertafel des Ephorus als Grenzpunkte aufgenommen sind) zur Bestimmung der 4 Zwischenwinde dienen [2]). Doch kann dies nur für eine ungefähre Bestimmung gelten; da diese Morgen- und Abendweiten unter verschiedenen Breiten verschieden sind (während von einer entsprechenden Verschiedenheit der Windrosen im Alterthum nichts verlautet), und für Griechenland eine ungleiche Eintheilung des Horizonts bedingen: ohne Zweifel ist aber für die Windrose der Horizont gleich getheilt, — so dass jedem

1) Eine solche nahm wohl schon Herodot an, s. Ukert an dem gleich anzuf. O. S. 125.

2) Nach Aristotel. Meteor. Lib. II. c. 6. und Plin. Hist. nat. Lib. II. c. 46. Lib. XVIII. c. 76. 77. wehen aus der Gegend des

(N.)

Sonnenunterg. im S. solstit.	Sonnenaufg. im S. solstit.
Argestes s. Corus	Kaikias
(W.)	(O.)
Sonnenunterg. im W. solstit.	Sonnenaufg. im W. solstit.
Libs s. Africus	Euros s. Vulturnus

(S.)

der 8 Winde ein Feld von einem halben Quadranten zukommt [1]). So lautet auch die genaue Angabe auf die rein mathematische Eintheilung des Horizonts in 8 gleiche Theile [2]), als man später zu der 8strahligen Windrose zurückkehrte. Denn inzwischen war die zwölfstrahlige Windrose zur Geltung gekommen [3]), wahrscheinlich veranlasst durch die Eintheilung der Erde in Zonen [4]) (begrenzt durch den Aequator, die Wendekreise, die Polarkreise und die Pole), die freilich eine ungleiche Grösse haben, — wogegen man für die Windrose den Horizont in 12 gleiche Theile theilte, so dass jeder Wind ein Feld von 30° erhielt [5]); hierauf konnte man auch geleitet sein durch die genauere Rücksicht auf die Morgen- und Abendweite der Sonne in den Solstitien, die für Athen nahe $^1/_{12}$ des Kreisumfangs beträgt. — Hiernach hatte man zu Athen einen 8seitigen Thurm der Winde, erbaut von Andronikus Kyrrhestes, der noch steht: die Seiten geben die Richtung der Winde an und zeigen auch deren Gestalt in ganzer Figur. Aber eine Nachbildung desselben zu Rom zeigte 12 Figuren der Winde.

Die 12strahlige Windrose sammt den Namen der Winde [6]), insbesondere nach Seneca und dem ungenannten

[1]) S. bes. Ukert Ueber die Windscheiben und Winde der Griechen und Römer, in der Zeitschr. für die Alterthumswiss. 1841. S. 121 ff.

[2]) Vitruv. De archit. Lib. I. c. 6. Galen. ad Hippocrat. de humor. Lib. III. c. 13. ed. Kühn T. XVI. p. 403 sqq.

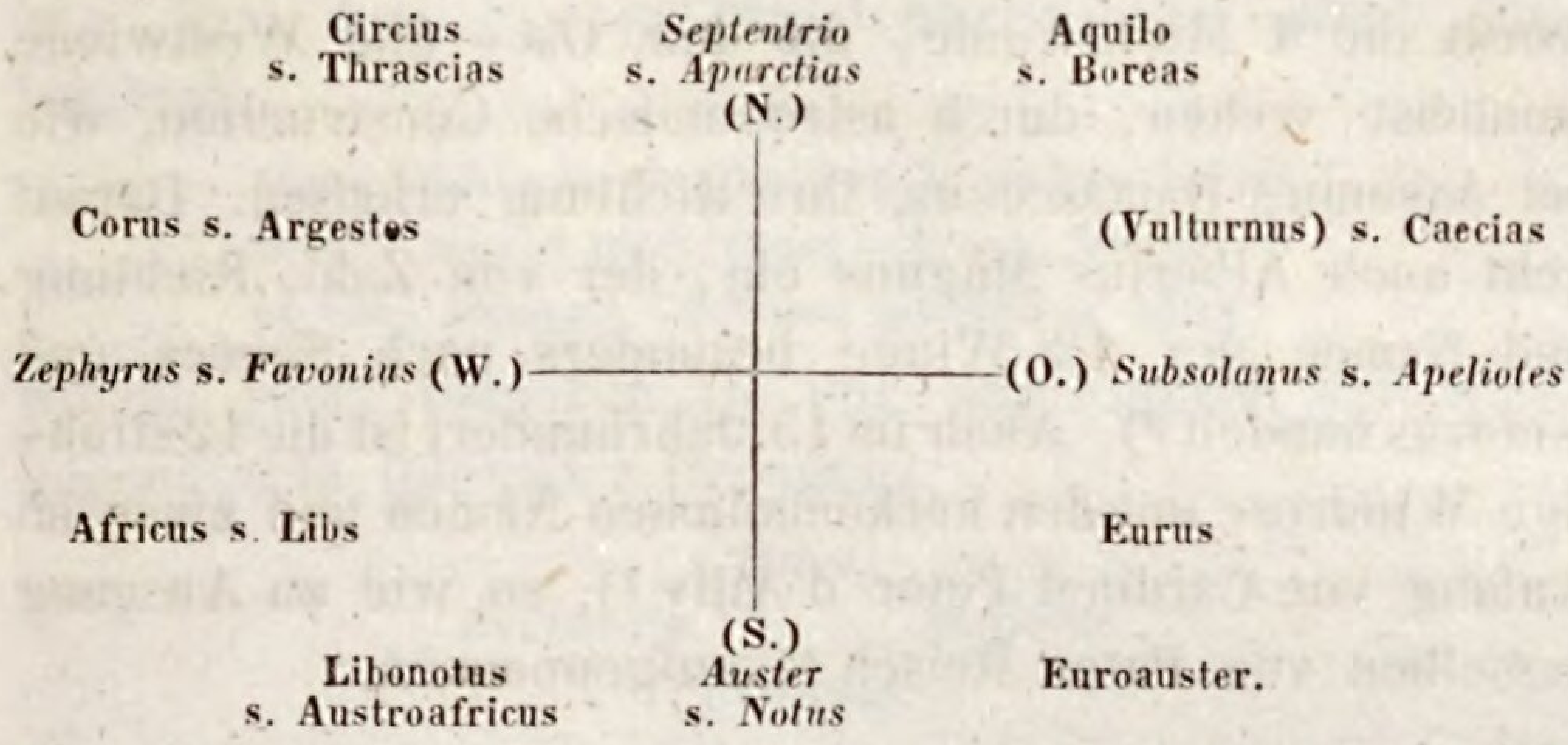
[3]) Senec. Nat. quaest. V. c. 16. Plin. Hist. nat. II, 46.

[4]) Senec. l. c. c. 17.

[5]) Agathemer. De geogr. 1, 2. bei Hudson Geogr. Gr. min. T. II.

[6]) Eine solche Windrose (deren Namen fast durchgängig mit den im Text angegebenen übereinstimmen) findet sich auf einem Marmor im Pio-Clement. Museum, abgeb. bei Goettling zum Hesiod. ed. 2. p. 49.

Verfasser eines Gedichts über die Winde [1]), ist nun auch auf das Mittelalter übergegangen, — weshalb sie eben hier näher erörtert worden ist. Die mittelalterlichen Namen aber der Winde sind diese:



Zwar ist noch Cosmas Indicopleustes, der die Erde für ein längliches Viereck hielt, bei den vier Weltgegenden stehen geblieben: indem er jene Stelle des Ephorus mittheilt in seiner „christlichen Topographie" (wodurch dies Bruchstück uns erhalten ist), erklärt er seine Zustimmmung zu den Worten und der Zeichnung desselben als übereinstimmend mit der heiligen Schrift [2]). Johannes Damascenus aber beschreibt die zwölfstrahlige Windrose [3]) und zwar bestimmt er die vier Mittelwinde, welche dem Ost- und Westpunkt zunächst wehen, (gemäss der vorhin nachgewiesenen Construction) durch die Punkte des Horizonts, in denen die Sonne in den Solstitien auf- und untergeht. Bei den Lateinern giebt schon Isidorus die lateinischen und griechischen Namen und im Allgemeinen die Richtung der 12

[1]) Burmann Anthol. lat. Lib. V. epigr. 114. T. II. p. 386—391. Wernsdorf Poet. lat. min. T. V. P. 1. p. 524—532. Vergl. Areval. zu Isidor. T. I. p. 666 sq.

[2]) Cosm. Indicopl. Topogr. christ. Lib. II. p. 148. b. 149. b. ed. Montfauc.

[3]) Joh. Damasc. De fide orthod. Lib. II. c. 8. p. 169.

Winde an [1]; ihm folgt Beda [2], später Honorius von Autun [3] und Vincentius von Beauvais [4]. Der letztere hat ausser der Stelle des Isidorus auch ein Excerpt aus Wilhelm de Conchis in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts [5], worin die 4 Mittelwinde, die dem Ost- und Westwinde zunächst wehen, durch astronomische Construction, wie bei Johannes Damascenus, ihre Richtung erhalten. Darauf geht auch Albertus Magnus ein, der von Zahl, Richtung und Namen der 12 Winde besonders nach Seneca und Isidorus handelt [6]. Auch im 15. Jahrhundert ist die 12strahlige Windrose mit den herkömmlichen Namen und zwar im Anfang von Cardinal Peter d'Ailly [7], so wie zu Ausgang desselben von Pater Reisch [8] aufgenommen.

2. Die Kunstvorstellung.

Nicht selten und bis in die neuere Zeit sind zumal in *kosmographischer* Beziehung theils die 4, theils die 12 Winde mit Andeutung der Richtung, in welcher sie wehen, in antiker Weise dargestellt. Doch sind die Weltgegenden auch unmittelbar zu persönlicher Darstellung gekommen und zwar in *biblischem* Zusammenhang, wie folgende Beispiele seit dem 10ten Jahrhundert darthun.

1. Zuerst in dem epternacher Evangeliarium zu Gotha aus dem Ende des 10. Jahrhunderts. Dasselbe enthält

[1] Isidor. De nat. rerum c. 37. §. 1—4. Id. Orig. Lib. XIII. c. 11. §. 2—13.

[2] Beda De nat. rerum c. 27. Opp. ed. Giles Vol. VI. p. 112.

[3] Honor. Augustod. De imag. mundi Lib. I. c. 55.

[4] Vincent. Bellov. Spec. natur. Lib. IV. c. 34. p. 253 sq.

[5] Ibid. c. 35. p. 254.

[6] Albert. Magn. Meteor. Lib. III. Tract. I. c. 21—23. p. 82—85.

[7] Petri de Alliaco De imag. mundi c. 60. mit Abbild. der Windrose zu Anfang des Werks fig. 8.

[8] Margarita philos. (zuerst 1486) Lib. IX. c. 18. woselbst eine Abbild. der Windrose.

vor jedem Evangelium ausser andern Miniaturen eine Inschrifttafel, zum Theil umgeben von symbolischen Figuren, — wie vor dem Evangelium des Lucas die Tafel mit den 4 Elementen, die früher (oben S. 98.) erwähnt ist. Vor dem Evangelium Johannis aber steht diese Inschrift:

Quadrifidas partes habitantes quique fideles
devota mente transcendant terrea queque
ut cum Johanne Christum mereantur adire;

welche rings umgeben ist von den Figuren der Weltgegenden in folgender Ordnung:

Oriens
Septentrio Meridies
Occidens.

Sie erscheinen in Runden auf Goldgrund in etwas mehr als halber Figur, verschiedenfarbig gekleidet [1]), sonst ohne besondere Eigenthümlichkeiten: der Norden zieht sein Gewand frostig zusammen, der Süden hat in jeder Hand ein feuriges Bündel, der Westen hält das Haupt geneigt. Die Bedeutung der Figuren erhellt aus der Inschrift: es sind die 4 Weltgegenden vorgestellt, weil überall her die Gläubigen kommen sollen, den Herrn anzubeten, — gleichwie die Königin des Südens kam vom Ende der Erde, Salomo's Weisheit zu hören (Matth. 12, 42.) und wie dereinst die Auserwählten von den 4 Winden zur Wiederkunft des Herrn versammelt sein werden (Marc. 13, 27.). — Eine umgekehrte Bedeutung mögen die Figuren der Weltgegenden auf dem vordern Deckel eines Evangeliarium in der Wallrafschen Sammlung zu Köln haben, dessen Mitte in Hochrelief der thronende Erlöser einnimmt, in

[1]) Der Norden in blauem Gewande; der Osten in blauem Unterkleide mit rothem Mantel; der Süden in rothem Unterkleide mit blauem Mantel; der Westen in rothem Unterkleide mit weissem Mantel.

getriebener Arbeit von vergoldetem Silber, umgeben in der Ebene des Deckels von den Symbolen der Evangelisten emaillirt in Gold. Ein erhöhter Rand enthält in seinen Ecken in viereckigen Täfelchen die vier Weltgegenden, welche, ebenfalls in Gold emaillirt, in halber Figur, geflügelt vorgestellt sind; sie halten goldene Streifen vor sich, worauf ihre Namen:

Oriens — Auster
Aquilo — Occidens.

Dazwischen, oben und an den Seiten des Randes, haben sich 12 etwas kleinere Täfelchen befunden, welche verloren gegangen sind: von den in der Einfassung noch vorhandenen Inschriften enthält jede einen Spruch für einen Apostel. Darnach scheinen die Weltgegenden wie vorhin auf das *Kommen* der Gläubigen *aus* aller Welt; so hier auf das *Ausgehn* der Apostel *in* alle Welt sich zu beziehn, nach dem Gebot des Herrn Marc. 16, 15: „Gehet hin in alle Welt und prediget das Evangelium aller Creatur".

Hieran schliesst sich die Darstellung der Weltgegenden in einem rein physischen Interesse in Verbindung mit der Personification der Zeitkreise in den Mosaiken ehemals in der Kirche S. Remi zu Rheims aus dem 12. 13. Jahrhundert, welche auf der einen Seite den Erdkreis zeigten in einem Quadrat, dessen vier Ecken die Jahreszeiten einnahmen (s. oben S. 339.); auf der andern Seite enthielt von zwei kreisförmigen Zonen die eine die 12 Zeichen des Thierkreises, die andere die 12 Monate und wahrscheinlich die 4 Cardinaltugenden nebst den 4 Weltgegenden, namentlich den Süden (Meridies) als eine männliche Figur, — denn die andern Figuren waren zur Zeit als die davon vorhandene Beschreibung [1]) abgefasst worden, durch Stühle verdeckt.

[1]) Von Bergier, s. oben Th. I. S. 28.

2. Andrerseits finden sich die *Winde* mit Andeutung ihrer Richtung, also nach Art, wenn auch nicht in Form einer Windrose persönlich abgebildet in Verbindung mit kosmographischen und chronologischen Vorstellungen. So bei Cosmas Indicopleustes, der mit einer Vorstellung von der Figur der Erde, wie sie beinah neun Jahrhunderte früher Ephorus gehabt hatte, nach demselben die Zeichnung einer Völkertafel mittheilt, die aus seinem gedruckten Text vorhin wiedergegeben ist. Demgemäss enthält nun auch eine Handschrift des Cosmas in der florentinischen Bibliothek aus dem 10. Jahrhundert ein Bild der Erde [1]), welche viereckig, rings in vier Streifen vom Ocean umflossen ist: in der Mitte dieser vier Streifen erscheinen in Medaillons nackte Gestalten in halber Figur, welche in ein Horn blasen, das sind die vier Winde der Erde. Eine ähnliche mehr ausgeführte Tafel enthält zu einem Tractat über die Apocalypse eine turiner Handschrift des 11. oder 12. Jahrhunderts [2]): es ist die Erde, jedoch in kreisförmiger Gestalt, mit Bergen, Flüssen, Namen der Länder und Städte, — vom Ocean rings umflossen: ausserhalb desselben an allen vier Seiten sind wiederum die Winde vorgestellt als nackte Figuren mit doppelten Attributen, da jeder auf einem Schlauche sitzt und in ein Horn bläset, aus denen beiden Strahlenbüschel hervorgehn.

Aus derselben Veranlassung sind in andern Miniaturen dieser Zeit die *zwölf* Winde vorgestellt: namentlich ein

[1]) Bibl. Laurent. Plut. IX. cod. 28. abgebild. bei Montfaucon Collect. nov. patr. et script. Graec. T. II. zu p. 188. Tab. I. fig. 6. Von den Gemälden dieser Handschrift s. Bandini Catal. cod. ms. bibl. Medic. Laurent. cont. opp. Graec. patr. T. I. p. 439. col. 1. und not. 1.

[2]) Bl. 86. s. Pasini Codic. ms. bibl. reg. Taurin. P. II. zu p. 29.

Psalterium des 11. Jahrhunderts zu Florenz [1]) enthält zu Anfang in einer rohen Federzeichnung den Erdkreis mit den 4 Hauptwinden, die dann weiter in jene Zahl von Winden abgetheilt werden. — In diesen Fällen dienen die Winde das Bild der *Erde* zu ergänzen, indem sie die dieselbe umgebende bewegte Luft, überhaupt die Atmosphäre andeuten. Viel umfassender ist eine merkwürdige Federzeichnung in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts zu Wien [2]), in welcher mittelst der 12 Winde ein Bild der *ganzen Welt* gegeben werden soll als Gegenbild des Menschen, der als eine *Welt im Kleinen* aufgefasst wird. Der letztere Gedanke führt zurück auf die alterthümliche Lehre von der Zusammensetzung des menschlichen Körpers aus den 4 Elementen, die, wie wir früher (S. 90.) gesehen haben, schon bei einem griechischen Kirchenlehrer des 3. Jahrhunderts, dem Origenes sich findet. Hiernach hat Hieronymus diese ganze Stelle lateinisch in eine Streitschrift um das J. 399 aufgenommen [3]). Nach dem Vorgang aber der cappadocischen Kirchenlehrer aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts, welche von dem Menschen den Ausdruck *Mikrokosmos* brauchen [4]), zeigt Ambrosius [5])

[1]) Bibl. Laurent. Plut. XVII. cod. 3. Bl. 1. s. Bandini Catal. cod. lat. bibl. Laurent. T. I. p. 324. Es wird jedoch nicht ausdrücklich bemerkt, ob die Winde auch hier personificirt sind.

[2]) Cod. membr. in fol. Suppl. n. 372. Bl. 29. Diese Handschrift, die unlängst erst nach Wien gekommen ist, enthält auf den ersten Blättern Annalen bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts, sodann chronologische und astronomische Tafeln und Aufsätze. Die Nachweisung derselben verdanke ich Herrn Dr. Wattenbach in Berlin; eine Durchzeichnung des gedachten Bildes den Herren Birk und Camesina in Wien.

[3]) Hieronym. Lib. contr. Ioann. Jerosol. c. 25. Opp. T. II. p. 431. e.

[4]) Suicer Thesaur. v. μικρόκοσμος T. II. p. 369 sq.

[5]) Ambros. In hexaëm. Lib. VI. c. 9. §. 55. p. 135.

um 390, wie der menschliche Leib nach Analogie der Welt gebildet sei: wie der Himmel Luft, Erde und Meer, gleichsam die Glieder der Welt, überrage; so überrage das Haupt die übrigen Glieder unseres Leibes und sei von allen das vorzüglichste, gleichsam unter den Elementen der Himmel, — wo die Augen analog der Sonne und dem Monde ihre Stelle haben. Auch Isidorus von Sevilla [1]) spricht von dem Menschen als Mikrokosmos, der aus der Mischung der vier Hauptsäfte (Blut, Galle, schwarze Galle, Schleim) [2]) bestehe, gleichwie die Welt aus den vier Elementen, — wobei er der vier Weltgegenden gedenkt und den Osten als das Haupt und gleichsam das Antlitz der Welt bezeichnet. Ganz dem entsprechend ist die gedachte Federzeichnung aus dem 12. Jahrhundert entworfen. Eine viereckige längliche Tafel enthält mit rother Schrift die Namen der Elemente und Himmelsgegenden in folgender Ordnung:

Oriens
Ignis

Septentrio
Aer

Meridies
Aqua

Occidens
Terra

Innerhalb der Tafel, noch von einem Rhombus eingeschlossen, steht eine nackte menschliche Figur mit ausgebreiteten Händen: die Füsse ruhen auf der Erde, welche nur durch ein Brett mit Einschnitten angedeutet ist; über dem Haupte erhebt sich eine Flamme; in der Rechten

[1]) Isidor. De nat. rerum c. 9. Orig. Lib. IV. c. 3.
[2]) Sanguis, cholera, melancholia, phlegma.

auf der Seite der Luft hat sie ein rundes Gefäss, in der Linken auf der Seite des Wassers, wie es scheint, eine Pflanze. Eine Inschrift giebt die Erläuterung, dass wie die Welt im Grossen (der Makrokosmos) aus vier Elementen zusammengesetzt ist, so aus denselben vier Elementen auch der Mensch bestehe [1]: denn aus dem Feuer komme die Wärme, aus der Luft der Odem, aus dem Wasser die Feuchtigkeit, aus der Erde der Leib. Dieselbe Erkärung findet sich auch sonst in dieser Zeit, nehmlich fast wörtlich übereinstimmend bei Gottfried von Viterbo [2] (in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts), nur mit der Erweiterung, dass auch gezeigt wird, wie die Glieder den verschiedenen Elementen entsprechen: die Augen seien gleich den Lichtern des Himmels, der Bauch enthalte alle Flüssigkeit, Brust und Lunge bringe die Töne hervor, die Füsse gleich der Erde stützen den ganzen Körper [3]. Den Uebergang von den Elementen des menschlichen Körpers zur Welt macht aber nicht allein der physische Parallelismus, sondern auch eine mystische Erklärung, indem weiter in jener Inschrift die 4 Elemente auf die

[1]) Dieselbe Vorstellung ist Gegenstand eines Miniaturbildes aus dem 10. Jahrh., wo aber die Elemente als Personen gebildet sind, s. oben S. 98. Uebrigens enthält die hier in Rede stehende wiener Handschrift auch eine Personification der Elemente, wovon unten in den Nachträgen berichtet werden wird.

[2]) Gotfrid. Viterb. Chronic., in Pistorii Germanic. Script. T. II. p. 53. Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2 Ausg. S. 532.

[3]) So weiset auch Bernhard v. Clairvaux, in der ersten Hälfte des 12. Jahrh., die elementarische Zusammensetzung des menschlichen Körpers nach, nur dass er für eine ethische Anwendung die Glieder anders auswählt, De divers. Serm. LXXIV. Opp. T. I. p. 1207. b: Sunt quatuor partes corporis, in quibus singulis maxime vigent singula elementa. Nam in oculis est ignis: in lingua, quae vocem format, aër: in manibus, quarum proprie tactus est, terra: in membris genitalibus aqua.

4 Evangelien gedeutet werden, die in allen 4 Weltgegenden durch die Apostel und ihre Nachfolger verkündet sind. Diese Erklärung wird ergänzt durch eine im Mittelalter herrschende Deutung des Namens Adam, wodurch man unmittelbar von dem Menschen zu den Weltgegenden gelangt. Nehmlich man fand dieselben mittelst des sogenannten Notarikon in dem Namen des ersten Menschen enthalten sofern seine vier Buchstaben die Anfangsbuchstaben für die griechischen Namen der vier Weltgegenden sind:

Ἀ νατολή
δ ύσις
ἄ ρκτος
μ εσημβρία.

In dieser Beziehung wird Adam tetragrammatos genannt in einem Abschnitt der Sibyllinischen Orakel [1]), der wahrscheinlich um die Mitte des 5. Jahrhunderts im Abendlande gedichtet ist. Daselbst hat diese Deutung festen Fuss gefasst schon durch Augustinus [2]), der diese Verknüpfung der Namen mit dem Gedanken erfüllt, einerseits, dass Adam in seinen Nachkommen in alle Welt zerstreut ist, andrerseits, dass in der Zukunft Christi die Auserwählten von den vier Winden versammelt werden. Ihm sind Beda [3]) u. A. gefolgt: und gerade mit Rücksicht auf diese Zusammensetzung seines Namens wird Adam als microcosmus bezeichnet durch Honorius von Autun [4]) zu Anfang des 12. Jahrhunderts. — Also hat in jener Figur (S. 469.) ein doppeltes Interesse zur Darstellung der Weltgegenden geleitet, die zunächst nur durch die

[1]) Orac. Sibyll. Lib. II. v. 371—373.

[2]) Augustin. In Joann. tract. IX. c. 14. tract. X. c. 12. Opp. ed. Bened. T. III. P. 2. p. 266. f. p. 272. b.

[3]) Beda Exposit. in Joann. c. II. v. 20. Opp. ed. Col. T. V. p. 473.

[4]) Honor. Augustod. De imag. mundi Lib. I. c. 86.

Richtung und Benennung angedeutet, nun auch veranschaulicht werden durch die Windrose. Nehmlich von der Mitte der vier Seiten jener Tafel gehen nach auswärts je drei Strahlen aus (der eine senkrecht, die beiden andern schräge zu beiden Seiten), — an deren Endpunkten die 12 Winde vorgestellt sind: jeder mit seinem lateinischen Namen und kurzer Angabe seiner Eigenschaften. Sie erscheinen sämmtlich als geflügelte Köpfe, aber in dreifacher Abstufung. Denn von den vier Hauptwinden hat der Nord- und Südwind ein dreifaches Gesicht, drei Nasen, drei Munde und zwei Augen; der Ost- und Westwind ein zweifaches Gesicht: — mit ihrem Doppelgesicht sind alle vier nach beiden Seiten gewendet. Die Nebenwinde hingegen haben ein einfaches Gesicht, womit sie allemal je zwei dem zwischen ihnen befindlichen Hauptwind zugekehrt sind.

In derselben Bedeutung, den Weltkreis abzubilden, ist die Darstellung der Winde auch einmal hervorgerufen durch ein chronologisches Thema: das mehr erwähnte Bild der Zeitkreise in dem Chronicon Zwifaltense minus aus dem 12. Jahrhundert zu Stuttgart, welches in concentrischen Kreisen in der Mitte die Figur des Jahres, dann die Zodiacal- und weiter die Monatsbilder enthält (s. oben S. 379 f.), zeigt am äussern Rande des letzten Kreises die 12 Winde, einen bei jedem Monat, als Gesichter in Profil, aus deren Munde Strahlen ausgehn. Da ist mit der Zeittafel eine Welttafel verbunden, weil durch Bewegung im Raum die Zeit gemessen wird [1].

In der erstern Beziehung aber, in geographischen und kosmographischen Figuren, erhält sich die Darstellung der Winde bis zu Ausgang des Mittelalters. Ein Miniaturbild der Schöpfung in einer heidelberger Papierhandschrift

[1] Vergl. oben S. 311.

aus dem 14. 15. Jahrhundert zeigt den *Weltkreis*, den Gott Vater mit dem Zirkel ermisst, begrenzt von einem blauen Ring, worin Sonne, Mond und Sterne (s. oben S. 175 f.): in den Ecken des Bildes aber ragen aus Wolken, welche oben roth, unten blau gefärbt sind, als blasende Gesichter die 4 Winde hervor. Hingegen erscheinen den *Erdkreis* umgebend die 12 Winde als blasende Köpfe von vorne, mit beigeschriebenen lateinischen und griechischen Namen, in Holzschnittbildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nehmlich in den ältesten Ausgaben von der Cosmographia des Claudius Ptolemäus, auf der ersten Charte, welche die drei Welttheile der Alten von Meer umflossen darstellt: es sind dies namentlich die Ausgaben zu Bologna (angeblich) 1462 [1]), ferner zu Ulm 1482 und 1486 [2]): in der vorletzten nennt sich in der Ueberschrift dieser Charte als Verfertiger des Holzschnitts „Johannes Schnitzer de Armssheim" [3]).

[1]) Daraus ein Facsimile der Köpfe des Aquilo, Septentrio und Circius bei D i b d i n Bibl. Spencer. Vol. II. zu p. 300.

[2]) Die beiden letztern sind in der K. Bibliothek zu Berlin. Aus der ersten von beiden sind die Köpfe des Africus und Vulturnus in Holzschnitt abgebild. bei D i b d i n l. c. p. 304.

[3]) Dagegen ist die Windrose bei Peter d'Ailly und Reisch (s. vorhin S. 464. Anm. 6. 7.) nur mathematisch ausgeführt mit Angabe der Namen der Winde ohne Andeutung einer menschlichen Figur.

Die Erscheinungen auf der Erde.

Das letzte Naturgebiet, zu dem wir jetzt übergehen, umfasst die Erscheinungen auf der Oberfläche der Erde: Berge und Flüsse, sowie Länder und Städte; welche, mit Ausnahme der Berge, unter den am häufigsten vorkommenden Personificationen ihre Stelle haben.

§. 55. Berge. Erdbeben.

a. Berge.

Die Vorstellung der Berge in menschlicher Gestalt gehört zu den seltenen in der christlichen Kunst, wie sie auch bei den Alten nicht gar häufig angetroffen wird.

1. Allerdings hatte bei den Alten wie jede andere Naturgestalt, so auch der Berg seine Gottheit, dazu seine Nymphen, die Oreaden. Nicht zu gedenken, dass einzelne Berge als solche für heilig galten, selbst göttliche Verehrung genossen, wie der Argäus in Cappadocien [1]). Auch gab eine Reihe von Mythen Veranlassung, den Berggott wenigstens als Nebenfigur in die Scene aufzunehmen.

Zumal in Sarkophagreliefs [2]): so erscheint mehrmals der Berg Latmos in der Fabel des Endymion [3]) als Greis

[1]) Derselbe erscheint Flammen ausstrahlend, mit einem Standbild des Zeus auf seinem Gipfel, umgeben von Sonne und Mond, auf einem Sarder zu Florenz, Gori Mus. Florent. T. II. p. 119. Tab. LXXIII. fig. 1.

[2]) Dahin scheint auch die einzelne Reliefﬁgur zu gehören in der Villa Albani, Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 511.

[3]) Im Capitol. Museum, abgeb. Mus. Capit. T. IV. Tab. XXIV; in Villa Panfili, Braun Ant. Marmorw. Dec. I. Taf. 8. Aus Ostia in

oder als Jüngling, mitunter mit einem Zweige versehen, einmal auch als Ursprung von Quellen mit einer Urne neben sich [1]; auch wird ihm eine Nymphe zugesellt, auf deren Rede er zu horchen scheint [2]. Und der Berg Ida beim Urtheil des Paris als bärtiger Mann [3] sowie in der Fabel des Ganymedes als jugendlicher Mann mit einem Baumast [4], in beiden Scenen aber auch als Nymphe [5]. Ferner der Kaukasus mit dem gefesselten Prometheus [6] als ein bärtiger Mann, mit der Linken einen Baumstamm umfassend, in der Rechten eine Schlange haltend: so wie der Atlas bei Darstellung des Aeneas und der Dido [7]. Auch zeigt ein Votivstein vom Caelius [8] mit der Figur des Jupiter Caelius, dem er vornehmlich geweiht ist, den Genius dieses Berges, wie aus der Widmung erhellt. — Desgleichen erscheint in einem Gemälde zu Pompeji [9] der Kithäron voll Erstaunen über die Verwandlung des

München, Gerhard Ant. Bildw. S. 281. Taf. XXXVII. Im Louvre, Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 337. 336. Pl. 165, 437. S. bes. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 61. 64.

1) In Villa Borghese, Gerhard Ant. Bildw. S. 283. Taf. XXXVIII. O. Jahn a. a. O. S. 64.

2) Im Klosterhof von S. Paolo, Gerhard Ant. Bildw. S. 284. Taf. XXXIX. O. Jahn a. a. O. S. 61 ff.

3) In der Villa Ludovisi, Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 581.

4) Im Louvre, Clarac Musée de sculpt. Pl. 181, 63.

5) In der erstern auf einer Münze Caracalla's, s. Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. p. 262; in der andern auf einem Sarkophag b. Visconti Mus. Pio-Clement. T. V. Pl. XVI. Gerhard Beschreib. Rom's II, 2. S. 136.

6) Mus. Capit. T. IV. Tab. XXV.

7) Visconti Mus. Pio-Clement. T. VII. p. 102. Pl. XVII. Gerhard Beschreib. Rom's II, 2. Beil. S. 10.

8) Gori Inscr. antiq. in Etrur. urb. exst. P. I. p. 185.

9) O. Müller Denkm. d. a. K. Bd. II. Taf. XVII. fig. 183. O. Jahn a. a. O. S. 15. Anm. 8.

Aktäon. Derselbe war auch in einem Gemälde, das Philostratus beschreibt [1], bei der Geburt des Bacchus vorgestellt mit einem vom Haupt ihm sinkenden Epheukranz, beklagend was bald auf ihm vorgehn sollte, den Tod des Aktäon und des Pentheus. In einem andern Gemälde des Philostratus [2] sah man beim Untergang des Hippolytus die Bergwarten (Σκοπιαὶ), auf denen er mit der Artemis gejagt hatte, in weiblicher Gestalt vor Trauer ihre Wangen zerfleischend. — Endlich sind es eine Anzahl Münzen, die einen Berggott enthalten, besonders lydische: auf Münzen von Sardes so wie von Tmolus ist der Berg Tmolus, auf Münzen von Magnesia der Sipylus als ein bärtiger Kopf vorgestellt [3]. Hingegen erscheint das Gebirge Rhodope auf Münzen von Philippopolis in Thracien [4] als eine weibliche Figur mit einer Blume in der Hand, die auf Steine sich stützt und Bäume hinter sich hat.

2. Eine Personification der Berge ist auch der heiligen Schrift geläufig, die auch heilige Berge kennt: sowohl wo der Herr vorübergehend erschienen ist, den Sinai (2 Mos. 19, 12. 23.), — als zumal den Berg Zion (Sachar. 8, 3.), das ist der eigentliche Berg Gottes (Ps. 2, 6. 3, 5.), wo er dauernd den Ort seiner Wohnung (Ps. 68, 17. Jerem. 31, 23.), das heisst die Stätte seiner Offenbarung hat. Der Offenbarung Gottes gegenüber aber leiht sie den Bergen, gleichwie andern Theilen der Natur, menschliches Empfinden. „Er stehet und misset die Erde", spricht der Prophet (Habac. 3, 6.), „und es zerstieben die ewigen Berge, es sinken die alten Höhen" [5]. Die

[1] Philostrat. Imag. Lib. I. c. 13. (14).
[2] Ibid. Lib. II. c. 4.
[3] Eckhel Doctr. numm. T. III. p. 113. 123. 106.
[4] Ibid. T. II. p. 44.
[5] Vergl. Offenb. 6, 14. 16, 20.

Nähe Gottes macht sie erbeben [1]; sie fürchten sich vor seinem Zorn und freuen sich seiner Herrlichkeit: so erbebte der Sinai, als der Herr auf ihn herabfuhr, wie es im Psalter (114, 4.) beschrieben wird: „die Berge hüpften wie Widder, die Hügel wie junge Lämmer". Auch von Thabor und Hermon heisst es (Ps. 89, 13.), dass sie jubeln über seinen Namen. Und es werden die Berge allzumal, gleich dem Meer und den Strömen, aufgerufen (Ps. 98, 8.), „zu jauchzen vor Jehova, denn er kommt zu richten die Erde".

Doch ist der ältesten christlichen Kunst die Personification der Berge ganz fremd geblieben. Während so häufig in Sarkophagreliefs und Mosaiken Christus auf einem Berge stehend vorgestellt wird, einigemal daneben auch das Lamm mit dem Kreuz auf dem Kopf [2]; ist der Berg doch immer nur nach seiner natürlichen Erscheinung angedeutet.

3. Dagegen ist in den Miniaturen zweier Handschriften, die späteren Jahrhunderten angehören, jedoch den Einfluss der Antike deutlich erkennen lassen, mehrmals ein Berggott abgebildet. Zunächst in der vaticanischen Pergamentrolle des Josua aus dem 7. Jahrhundert [3], welche ausserdem zahlreiche Personificationen von Flüssen und Städten enthält. Die Berge erscheinen in männlicher Gestalt, fast nackt, nur mit einem Schurz um die Lenden, ohne charakteristische Kennzeichen, — und zwar liegend, oberhalb der Scene, deren Schauplatz sie bezeichnen: zuerst der „Hügel der Beschneidung", auf welchem Josua

[1]) S. weiterhin vom Erdbeben. Vergl. Ps. 104, 32. Sir. 16, 18. 43, 17.

[2]) Auf zwei Sarkophagen zu Rom bei Bosio p. 63. 157. Aringhi T. I. p. 295. 425. Bottari T. I. Tav. XXII. T. II. Tav. L.

[3]) S. oben Th. I. S. 24. Der Berggötter in diesen Miniaturen gedenkt auch Visconti Mus. Pio-Clement. T. V. p. 108.

die Kinder Israel zum erstenmal seit ihrem Auszug aus Aegypten beschnitt (Jos. 5, 3.) [1]): der beigeschriebene Name des Hügels (*βουνὸς τῶν ἀκροβύστων*) lässt über die Person keinen Zweifel. Sodann der Berg Ebal, auf welchem nach Besiegung des Königs von Ai und Verbrennung der Stadt ein Altar gebauet wurde (Jos. 8, 30) [2]): er stützt sich auf den linken Arm und hält die Rechte an den Kopf zum Zeichen des Schmerzes über diese Vorgänge; unter ihm steht Josua betend vor dem Altar, oberhalb dessen neben der Figur des Berges die segnende Hand Gottes aus dem Himmel hervorragt. So springt hier der Gegensatz scharf in's Auge zwischen der Symbolik des Göttlichen und der Personification des Natürlichen, worauf in der Einleitung (S. 4.) hingewiesen ist: man hatte kein Bedenken, den Berg als Person vorzustellen, während Gott nur durch die Hand angedeutet wird.

Was das folgende Zeitalter betrifft, so ist zwar in einer vaticanischen Handschrift der Topographie des Cosmas aus dem 9. Jahrhundert, deren Miniaturen aber von dem Original (welches dem 6. Jahrhundert angehört) copirt sein werden, bei der Himmelfahrt des Elias neben dem Jordan ein Berg angedeutet, mit der Inschrift *ὄρος*, — jedoch nur durch Umrisse in Nachahmung der natürlichen Erscheinung, obwohl dem Fluss menschliche Gestalt gegeben ist [3]). Aber in einer pariser Handschrift aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts, derselben, welche bei dem Bilde des Jesaias die Figuren der Nacht und des Morgens enthält (s. oben S. 359 f.), sind die Berge wiederum als nackte männliche Figuren, nur mit einem Schurz um die

[1]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXVIII, 6. und in der Grösse des Originals nach einer Durchzeichnung Tav. XXIX, 3.
[2]) Ibid. Tav. XXVIII, 16. Vergl. Buonarroti Vasi di vetro p. 7.
[3]) S. unten §. 56, 2, 3.

Lenden, vorgestellt, jedoch nicht ohne einige nähere Charakteristik: namentlich bei dem letzten Liede Mosis der Berg Sinai (ὄρος Σινὰ) [1], ein Mann von strengem Ansehn, der mit der Linken auf einen Felsen sich stützt und mit der ausgestreckten Rechten die Wurzel eines Baumes fasst. Gleich zu Anfang aber erscheint auf einem Bilde des David, der die Leier auf dem Schooss und neben sich eine weibliche Figur, die Melodie, hat, im Vorgrunde der Berg Bethlehem [2] in männlicher Gestalt, mit einem grünen Zweige bekränzt, welcher die Rechte auf das Haupt legt und in der Linken einen Baumzweig hält: auffallend ist, dass ungeachtet der Name (ὄρος Βηθλεὲμ) dabei geschrieben steht, der Herausgeber des Bildes die Figur des Berges für einen Flussgott genommen hat. Und noch einmal auf einem Bilde des David, der den Löwen und den Bären erschlägt (1 Sam. 17, 34 ff.), wobei eine weibliche Gestalt, die Stärke, ihn zur That antreibt, ist der Berg vorgestellt als eine junge männliche Figur, welche aus einem Felsen dem Vorgang bewundernd zusieht [3].

4. Diese Vorstellung findet sich erst wieder unter dem erneuerten Einfluss der Antike, im 16. Jahrhundert.

[1]) Bl. 422. beschrieben von Montfaucon Palaeogr. Gr. p. 13; Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 222. n. 10.

[2]) Bl. 1. beschrieben von Montfaucon l. c. p. 11.; abgebild. bei Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon T. I. Pl. XXXIX. (s. oben Th. I. S. 25 f.), der aber nicht wusste, dass das Bild in einer Catena zu den Psalmen steht: daher er irrig den Sänger für den Orpheus erklärt, ohne auch auf den Namen des Berges zu achten, wie schon im Text gerügt ist. — Neuerdings beschrieben von Waagen a. a. O. S. 218. n. 1. darnach von Schnaase Gesch. der bildenden Künste Bd. III. S. 219.

[3]) Waagen a. a. O. S. 219. n. 2.

Insbesondere hat Raphael zu den Bildern aus der Apostelgeschichte in den Tapeten der Sixtinischen Kapelle am Rande, wo er mehrfach mythologischen Motiven Raum gegeben, namentlich in den Sockelbildern Fluss- und Waldgötter erscheinen lässt, bei den letztern auch Berggötter vorgestellt [1]).

Auch die moderne Bildhauerkunst hat dieser Aufgabe sich bemächtigt. Schon von Tribolo war für die Wasserwerke, welche er im Auftrag des Herzogs Cosimo von Florenz in der Villa von Castello etwa zwei Meilen von dieser Stadt um 1540 ausführte, der Plan entworfen [2]), von zwei neben einander liegenden Brunnen den einen mit der Statue des Berges Asinaio (jetzt Monte Senario) zu verzieren, die Wasser aus dem Munde in einen davor stehenden Behälter speit: dasselbe sollte weiterhin in ein Becken sich ergiessen, welches von einer Statue des Flussgottes Mugnone getragen würde; bei dem andern Brunnen sollte eine ähnliche Figur den Berg Falterona bedeuten und dessen Wasser einer Statue zugeführt werden, welche gegenüber dem Mugnone den Flussgott Arno darstellt: — weil nehmlich der Mugnone dem Asinaio und der Arno dem Falterona entspringt. Doch sind nur die Statuen dieser beiden Flüsse ausgeführt, die der Berge nicht vollendet.

Dagegen findet sich von der Hand des Giovanni da Bologna in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein kolossales Werk im Lustschloss Pratolino bei Florenz [3]): es ist der Berggott Apennin, der sechzig Fuss hoch selber ein Berg ist, im Leibe eine Grotte hat und grotesk aus allerlei Steinen und Muscheln zusammengesetzt ist.

1) Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 392.
2) Vasari Leben der Maler Bd. IV. S. 78. 79.
3) Nagler Künstlerlex. Bd. II. S. 19.

b. Erdbeben.

Ein neueres Bild mit der Personification des Erdbebens giebt Veranlassung diese Vorstellung nicht ganz zu übergehen. Sie schliesst sich aber hier natürlich an, sowohl nach dem Inhalt jenes Bildes, als auch überhaupt, sofern das Erdbeben mit feuerspeienden Bergen häufig in Verbindung steht. Zuvor jedoch werden wir auf die Vorstellungen von der Ursache oder von dem Urheber des Erdbebens zu sehen haben, — zumal mythische Anklänge in dieser Beziehung auch im christlichen Zeitalter nicht fehlen.

1. Natürlich ist im klassischen Zeitalter die mythische Auffassung auch dieses Phänomens altherkömmlich, die jedoch eine physische Erklärung durchscheinen lässt. Vor allem ist es der Gott des Meeres, Poseidon, der schon bei Homer wie der erdumfassende und -haltende, so auch der erderschütternde Gott ist (wie seine Beinamen anzeigen *Γαιήοχος* und *Ἐννοσίγαιος* oder *Ἐνοσίχθων*), auch ausdrücklich als Urheber des Erdbebens geschildert wird [1]. Damit hängt es zusammen, dass er, nach Späteren [2], Berge zerreisst und Inseln bildet. Doch wird frühzeitig das Erdbeben auch dem Dämon des Wirbelwindes, dem Typhoeus beigemessen [3], auf dem der Aetna lasten soll [4]. Wie aber unter feuerspeienden Bergen überhaupt die Giganten gelagert sein sollen, so werden diese endlich für Urheber des Erdbebens gehalten: demnach glaubten beim Ausbruch des Vesuv, der den Untergang Pompeji's

[1]) Hom. Il. *υ'*, 57 ff. 63. So heisst er auch *κινητὴρ γᾶς* bei Pind. Isthm. III. v. 37. und *τινάκτωρ γαίας* bei Sophocl. Trach. v. 502. Vergl. Senec. Nat. quaest. Lib. VI. c. 23.

[2]) Callimach. Hymn. in Del. v. 30—33.

[3]) Hesiod. Theog. v. 820 sqq. 868 sqq.

[4]) Pind. Olymp. IV. v. 7. Pyth. I. v. 20.

herbeiführte, im J. 79 die erschreckten Umwohner „viele grosse Männer zu sehen, alle menschliche Art überragend, wie die Giganten gemalt werden, welche bald auf dem Berge, bald in dem umliegenden Land und in den Städten bei Tage und bei Nacht auf der Erde zu wandeln und in der Luft zu schweben schienen"; auch in dem Rauch des Berges sollten sich Gestalten derselben gezeigt haben; ausserdem ward Trompetenruf gehört, und man glaubte, die Giganten ständen wieder auf [1]).

Diese Mythen deuten die dreifache Erklärung des Erdbebens aus Wasser (wie Thales annahm) [2]), Wind oder Feuer an, — von denen die mittlere, die das Erdbeben aus der Wirkung eingeschlossener Luft ableitet, durch Aristoteles [3]) zu allgemeinerer Geltung gelangt ist.

Solche Erklärung der Naturkundigen hinderte aber das Volk nicht, das Erdbeben, wie andere übermächtige Naturerscheinungen, auf das Walten der Götter zurückzuführen — nur war man vorkommenden Falls ungewiss, welcher der Götter für den Urheber anzusehen sei. Daher bei diesem Anlass die Römer, wenn es einer Sühne bedurfte, das Opfer darbrachten *si deo si deae* [4]). Und im christlichen Zeitalter geschah es häufig, dass die Heiden in dem Wahn, die neue Religion sei gottlos und errege den Zorn der Götter, aus diesem alle öffentlichen Unglücksfälle, namentlich auch das Erdbeben ableiteten, mithin dieselben den Christen Schuld gaben, — wie aus dem römischen Nordafrica im J. 198 von Tertullian berichtet wird [5]): „erhebt sich etwa der Tiber gegen die Mauern,

1) Dio Cass. Hist. Rom. Lib. LXVI. c. 22. 23.
2) Plutarch. Placit. philos. Lib. III. c. 15.
3) Aristotel. Meteor. Lib. II. c. 7. s. dazu Ideler T. I. p. 582 sqq.
4) Aul. Gell. Noct. Attic. Lib. II. c. 28.
5) Tertullian. Apolog. c. 40. Vergl. Neander Kirchengesch. 2. Aufl. Abth. I. Bd. 1. S. 157.

unterlässt der Nil, die Ufer zu übersteigen, ist der Himmel wolkenleer, erbebt die Erde u. s. w.; alsobald schreit man: die Christen den Löwen"; d. h. sie sollten den wilden Thieren vorgeworfen werden. Auch als um d. J. 237 Cappadocien und Pontus von Erdbeben heimgesucht wurden, litten die Christen deshalb Verfolgung [1]). In der diocletianischen Verfolgung aber zu Anfang des 4. Jahrhunderts beglückwünscht Kaiser Maximin Tyrus, Nicomedien und andere Städte des Orients, dass dergleichen Drangsale aufgehört haben seit sie den alten Göttern sich wieder zugewandt [2]): „wer kann so sinnlos, heisst es in dem Decret, so alles Verstandes beraubt sein, um nicht einzusehn, von der Götter gütiger Vorsorge komme es, dass . . . die Erde weder aus ihren untersten Schlünden durch furchtbare Erschütterung sich emporwerfe, noch auch dass die auf ihr stehenden Berge durch entstehende Spaltungen sich versenken. Jedermann weiss wie das alles und noch viel ärgere Unglücksfälle sich vor dieser Zeit oftmals ereignet haben. Das alles geschah aber wegen des verderblichen Irrthums der eitlen Thorheit jener gottlosen Menschen [der Christen], seitdem diese in ihren Gemüthern obgewaltet und so zu sagen den ganzen Erdkreis mit Schande erdrückt hat". — Solchen Anklagen hatten die Apologeten zu begegnen, wie gerade davon Arnobius zu Anfang des 4. Jahrhunderts den Ausgangspunkt nahm seiner Schutzschrift wider die Heiden [3]). Ein Jahrhundert später führt noch Augustinus das heidnische Sprichwort an: non pluit deus, duc ad Christianos [4]).

[1]) Orig. in Matth. Tom. XVII. c. 24. Opp. T. III. p. 837. Firmilian. Epist. inter Cypriani Opp. ep. 75. p. 146. ed. Baluz.

[2]) Euseb. Hist. eccles. Lib. IX. c. 7. Vergl. Neander Kirchengesch. 2. Aufl. Abth. II. Bd. 3. S. 6.

[3]) Arnob. Adv. gent. Lib. I. c. 3.

[4]) Augustin. Enarrat. in Ps. LXXX. c. 1. und De civit. dei Lib. II. c. 3.

2. Zu derselben Zeit, da die Heiden mit religiöser Scheu, wenn auch in fanatischer Verirrung, das Erdbeben betrachteten, finden wir auf christlicher Seite eine mythische Erklärung desselben: jedoch nur bei einer häretischen Secte, die in mehrfacher Hinsicht eine Grenzstellung zwischen dem Heidenthum und Christenthum einnimmt. Das sind die Manichäer, von deren Neigung, überirdische Scenen mythisch zu gestalten, wir schon früher ein Beispiel gesehen haben (S. 393.). So haben sie auch eine unterirdische Scene gedichtet [1]: sie lassen die Erde getragen sein von dem Omophoros — wie Atlas bei den Alten nicht bloss als Träger des Himmels, sondern auch der Erde gedacht wird [2]; dieser Omophoros wechselt regelmässig die lasttragende Schulter, aber auch ausser der Zeit, wenn er vom Tragen ermüdet ist, zittert er: und so verursacht er das Erdbeben.

Das ist jedenfalls ein malerischer Gedanke. Ein künstlerisches Motiv lässt aber auch Chrysostomus, der grosse Kirchenlehrer des 4. und 5. Jahrhunderts zu, indem er diese Naturerscheinung personificirt. Denn von dem Erdbeben zu Antiochien, welches drei Tage gedauert hatte, sagt er in einer Predigt [3]: es sei gekommen wie ein Herold allen zuvor zu verkünden den Zorn Gottes, gleich dem Jonas, der nach Ninive gesandt worden um Busse zu predigen. Und ein andermal, als ein Erdbeben daselbst zwei Tage angehalten, führt er es redend ein [4]:

[1]) Acta disput. Archel. cum Manete c. 7. (Epiphan. Haeres. LXVI. c. 27.) Vergl. Beausobre Hist. de Manichée T. II. p. 370 sqq. Walch Hist. der Ketzer. Th. I. S. 759. Baur Gesch. des Manich. S. 79. 294. 321.

[2]) Gerhard Ueber Atlas den Erd- und Himmelsträger, Philos. hist. Abhandl. der Akad. zu Berlin. Jahrg. 1836. S. 284 ff.

[3]) Chrysostom. In terrae motum et Lazar. Hom. VI. c. 1. Opp. T. I. p. 773. c.

[4]) Id. Hom. de terrae motu Opp. T. II. p. 719. b.

„So spricht das Erdbeben und lässt seine Stimme heller als Posaunenklang hören: barmherzig und gnädig ist der Herr, geduldig und von grosser Güte (Ps. 103, 8.); ich habe euch erschreckt, nicht um zu betrüben, sondern um euch sorgsamer zu machen". Dabei empfiehlt er der Gemeinde, genau auf das Wort zu achten.

Der Inhalt dieses Worts drückt die Auffassung aus, welche im christlichen Alterthum herrschend ist und auf die heilige Schrift selbst sich stützt. Denn das Alte Testament, nach dessen Ausspruch die Enden der Erde in der Hand Gottes sind (Ps. 95, 4.), leitet auch das Erdbeben unmittelbar von ihm ab. Und zwar in zwiefacher Beziehung: einestheils indem die blosse Nähe des Herrn die Erde in Ehrfurcht erbeben lässt, — wie der Berg Sinai bebte (2 Mos. 19, 18.) nach dem Liede Davids (Ps. 68, 8. 9.): „Gott, als du einherschrittest durch die Wüste, da zitterte die Erde und der Himmel troff vor Gottes Antlitz, dieser Sinai vor Gottes Antlitz" [1]); und der Berg Horeb, als der Herr dem Elias nahte (1 Kön. 19, 11.). Anderntheils in Folge des Zornes Gottes, wie der Prophet verkündigt (Jes. 5, 25.): der Zorn des Herrn entbrennt gegen sein Volk und schlägt es, dass die Berge beben [2]). — Eben so begleitet im Neuen Testament das Erdbeben die grossen Epochen der Erscheinung Christi: seine Kreuzigung (Matth. 27, 52.), Auferstehung (Matth. 28, 2.) und seine Zukunft, zunächst bei der Zerstörung Jerusalems (Matth. 24, 7. Marc. 13, 8. Luc. 21, 11.); während vor der zweiten Wiederkunft Christi häufige Erdbeben zu den Zeichen gehören, die den Tag des Zornes Gottes ankündigen (Offenb. 6, 12. 8, 5. 11, 13. 19. 16, 18.).

[1]) So auch Ps. 104, 32: er schaut die Erde an, so bebet sie, er rührt die Berge an, so rauchen sie. Nah. 1, 5.

[2]) Vergl. Ps. 18, 8.

In diesem Sinn spricht auch Chrysostomus ausführlicher sich aus bei den erwähnten Veranlassungen. Die Ursache des Erdbebens, sagt er, ist der Zorn Gottes; die Ursache des göttlichen Zornes unsere Sünden [1]. Aber der Zorn ist nicht ohne Liebe, wie es zuvor heisst [2]: „ihr habt gesehn die Macht Gottes und seine Menschenfreundlichkeit, — die Macht, weil er den Erdkreis erschüttert hat, die Menschenfreundlichkeit, weil er den wankenden hielt: er erschütterte, aber zerstörte nicht. Und weil er nicht zerstören wollte, so sandte er das Erdbeben als einen Boten seines Zorns, damit wir durch die Furcht gebessert die Strafe abwenden". Andrerseits ist die Sünde nicht ohne Busse geblieben, von deren Erfolg er an der andern Stelle zeugt: „von oben kam der Zorn und von unten eure Stimme; den von oben sich ergiessenden Zorn hat die von unten emporgesendete Stimme abgewendet: die Stadt erbebte wegen der Sünden der Habsucht, Ungerechtigkeit, Ueberhebung, Sinnenlust und Lüge der Reichen; sie stand wieder fest wegen der Psalmengesänge, Gebete und Nachtwachen der Armen".

Eben so erklärt sich in der lateinischen Kirche Philastrius, Bischof von Brixen, ein älterer Zeitgenosse des Chrysostomus (um 380) [3]: dass im Erdbeben der Zorn und die Macht Gottes sich zeige, der seine Schöpfung bewege, auf dass viel Sünder zur Umkehr gerufen würden. Zugleich spricht er aber nachdrücklich wider die sich aus, welche die Ursache des Erdbebens nicht in den Willen und Zorn Gottes, sondern in die Natur und die Elemente setzten, — uneingedenk der vorher angeführten Schriftstellen: sie machten es wie gewisse eitle Philosophen,

[1] Chrysostom. an dem S. 484. A. 3. angef. O. c. 2. p. 775. c.
[2] Ibid. c. 1. p. 772. 773. c. So auch T. II. p. 719. a.
[3] Philastr. Haeres. CII. p. 196. ed. Fabric.

die der Natur das beimessend, die Allmacht Gottes verkennten. Damit stimmt Philostorgius überein, der arianische Geschichtschreiber der griechischen Kirche (um 425), indem er erklärt [1]: das Erdbeben komme nach Gottes Rathschluss, als eine Geissel seines Zornes zur Bekehrung und Besserung der Sünder, nicht nach natürlicher Ordnung, wie die Schüler der Hellenen (Heiden) schwatzten, sei es von Ueberschwemmung, oder von eingeschlossener Luft. Auf diesem vermeintlich biblischen Standpunkt steht auch Cosmas Indicopleustes (um 535), indem er auf die Schrift sich beruft zum Beweise, dass das Erdbeben durch das göttliche Gebot komme und nicht vom Winde d. h. von dem gewaltsamen Andrang eingeschlossener Luft, — solche Fabeln (μύθους) nehme er nicht an [2]; ja er tritt mit einem gewissen Affekt dieser Ansicht entgegen, die er für eine Ausgeburt griechischer Hypothesen erklärt, und wirft den christlichen Weltweisen, welche sie angenommen, eitle Sophistik, Trug und Widerspruch mit sich selbst vor [3].

3. Bald darauf ist jedoch gerade diese naturwissenschaftliche Erklärung zu allgemeiner Geltung gelangt. Für dieselbe spricht unter den Griechen Joh. Philoponus sich aus [4], der bei dem Nachweis, dass die Erde die übrigen Elemente, Wasser, Luft und Feuer aufnehme, als Zeichen eingeschlossener Luft das Erdbeben anführt. Gleichzeitig ist es in der lateinischen Kirche vor allem Isidorus von Sevilla, der dieselbe Ansicht vertritt [5]: nach den Sachkundigen, sagt er, habe die Erde gleich einem Schwamm Höhlungen, worin der Wind eintritt, der

[1]) Philostorg. Hist. eccles. Lib. XII. c. 9. 10.

[2]) Cosmas Topogr. christ. Lib. II. p. 156. e. sq. ed. Montfauc.

[3]) Ibid. Lib. I. p. 121. c.

[4]) Joh. Philopon. De mundi creat. Lib. IV. c. 10.

[5]) Isidor. De nat. rerum. c. 46. Vergl. s. Orig. Lib. XIV. c. 1. §. 2. 3.

wenn er keinen Ausweg findet, die Erde erbeben macht; doch kann auch innerer Erdsturz und Wassersandrang die Ursache sein. Wenn Isidorus daran die Erklärung knüpft, das Erdbeben beziehe sich auch auf das Gericht und die Bekehrung, wenn irdisch gesinnte Menschen vom Geiste Gottes gerührt werden; so ist das lediglich eine allegorische Deutung des Wortes, ohne dass diese innere Thatsache mit jenem Naturereigniss (wie bei Chrysostomus) combinirt würde. — Mit Beseitigung dieser Allegorie folgen die nächsten Schriftsteller über die Natur ganz dem Isidorus in der Ableitung des Erdbebens von eingeschlossenem Winde: namentlich Beda [1]) und Honorius von Autun [2]). Weiter verbreitet sich darüber Vincentius von Beauvais, der ausser Isidorus, auch Seneca und Aristoteles benutzt [3]). Endlich giebt Albertus Magnus in seiner Meteorologie einen eigenen umfassenden Tractat über das Erdbeben, worin er sich ganz im Kreise der alten Philosophen bewegt und umständlich die verschiedenen Ansichten derselben vorträgt; er bleibt dann bei der Erklärung des Aristoteles stehn, dass der Wind die Ursache sei, deren Anhänger er nachweiset, und bestätigt sie durch Beurtheilung ihrer Gegner.

Um dieselbe Zeit (zu Anfang des 13. Jahrhunderts) äussert sich bei den Griechen Nicetas Choniates [4]), doch so, dass er zwei Erklärungen neben einander stellt: voran als die der Theologen die schriftmässige, dass das Erdbeben von Gott geschehe, um die Menschen zu erschrecken und zur Besinnung zurückzuführen; dann die der Philosophen, welche das Erdbeben natürlich vom Winde erklärten, — er selbst bekennt sich zu der erstern, „wir

[1]) Beda De nat. rerum c. 49.

[2]) Honor. Augustod. De imag. mundi Lib. I. c. 42.

[3]) Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. VI. c. 26. 27. p. 386 sq.

[4]) Nicetas Choniat. Thes. orthod. fidei Lib. I. c. 26.

sagen", doch ohne die letztere zu verwerfen. — Die ganze Entgegensetzung ist ja freilich sehr verfehlt und die theologische Erklärung einseitig genommen eben so irrthümlich, als wenn die Erscheinungen der Natur von der Vorsehung abgelöst werden, — während sie vielmehr, wie sie aus natürlichen Ursachen hervorgehn, so zugleich ein Ausdruck des stets lebendigen und fortwirkenden göttlichen Willens sind.

4. Zwischen diese beiden Erklärungen, die theologische und philosophische, tritt nun die künstlerische ein. Zuerst bei Raphael in seinen Tapeten: Veranlassung gab ihm die Scene mit Paulus und Silas im Gefängniss zu Philippi, wie ein gewaltiges Erdbeben entstand, dass die Grundvesten des Gefängnisses sich bewegten und die Thüren aufsprangen und Aller Fesseln sich löseten (Apostelgesch. 16, 26.). Da hat der Künstler dem Erdbeben nach mythischer Art eine persönliche Ursache gegeben: es ist ein Riese, der in der Oeffnung der Erde erscheint, die er mit Schultern und Armen aufhebt [1]). Aehnlich lässt Goethe das Erdbeben auftreten im 2. Theil des Faust [2]).

§. 56. Flüsse.

Nachdem das Meer neben der Erde als eins der Elemente der Welt — wie die heilige Schrift Himmel, Erde und Meer zusammenstellt — früher in Betracht gezogen worden (§. 45.), blieb es noch übrig, die Darstellung der einzelnen Gewässer auf der Erde, der Flüsse und Meere, zu verfolgen. Es führt dies auf eins der reichhaltigsten Gebiete der christlichen Kunstmythologie: denn diese Personification hat nicht allein eine ähnliche

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 250. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 399.

[2]) Goethe Nachgel. W. Bd. I. 1832. S. 136 ff.

Verbreitung wie die der Sonne und des Mondes gefunden, sondern ist noch vor derselben und allgemein am unbedenklichsten aufgenommen, da schon die ältere christliche Kunst sie vielfach angewendet hat.

Auch für diese Personification kann man auf den Vorgang der heiligen Schrift sich berufen, welche in der Lebendigkeit ihrer Naturschilderungen auch dem Fluss und Meer Leben und Gestalt giebt, zumal in dem Loblied Ps. 98. (v. 4. 7. 8.): „Jauchzet Jehova, alle Lande! ... Es brause das Meer und was es erfüllet, die Welt, und die darauf wohnen; es klatschen die Ströme in die Hände, es jauchzen allzumal die Berge vor Jehova!" — Doch lässt sich gerade hier die Einwirkung der Antike am wenigsten verkennen. Fragt es sich aber nach den Vorbildern dieser Kunstvorstellung auf antiken Denkmälern; so wird es nicht erforderlich sein, den ganzen weiten Kreis der Gottheiten und Dämonen des Wassers hier durchzugehn; sondern vornehmlich nur die Bildung der Flussgötter in's Auge zu fassen.

Charakteristisch für die Wassergottheiten überhaupt ist ihre Kopfbildung: theils sind sie mit Stierhörnern versehen, die vielleicht schon bei Hesiod dem Neptun beigemessen werden [1]), gewiss aber dem Oceanus bei Euripides [2]), ferner dem Cephissus von den Athenern [3]), dem Tiber und Rhein bei Virgil [4]), — wiewohl den Flussgöttern auch eine noch weiter gehende Stierbildung eigen ist [5]); theils werden ihnen Krebsscheeren gegeben, wie nach

[1]) Hesiod. Scut. Herc. v. 104: *ταύρεος Ἐννοσίγαιος*. Dagegen s. Voss Mythol. Briefe Bd. II. S. 325.

[2]) Euripid. Orest. v. 1378 (1363): *Ὠκεανὸς ταυρόκρανος*.

[3]) Aelian. Var. hist. Lib. II. c. 33.

[4]) Virg. Aen. Lib. VIII. v. 77. und v. 727: Rhenusque bicornis.

[5]) Sei es, dass ihnen ein Stierleib mit Menschengesicht, oder völlige Stiergestalt gegeben wird; s. Aelian. l. c.

einer alten Nachricht [1]) der Thetis an einer Statue, die auf dem Forum Constantin's stand. Meist sind sie sitzend oder liegend dargestellt und haben eine Urne neben sich, der Wasser entströmt, so wie ein Ruder oder Schilf in den Händen als Zeichen des Elements; auch kommt ihnen ein Füllhorn zu als Zeichen der Fruchtbarkeit. Den Meergöttern insbesondere pflegt ein Seethier beigegeben zu werden; eine ungewöhnliche Darstellung von Quellnymphen ist [2]), dass sie Wasser aus der Brust strömen lassen. Was die gehörnten Flussgötter betrifft, so ist nach den Alten dieser Schmuck des Hauptes hergenommen [3]) entweder von dem Gebrüll des Wassers bei starker Strömung, wie Homer [4]) den Skamander gleich einem Stier brüllen lässt, oder von der Gewalt des Wassers, welches die Erde zerreisst [5]), weshalb bei Horaz [6]) der Aufidus als tauriformis erscheint. Doch auch an die Windungen des Laufs ist dabei gedacht, insbesondere sowohl an die Quellen, die am Ursprung des Flusses sich vereinigen [7]), als an die Mündungen, in die er sich zertheilt, wie in letzterer Beziehung der Rhein bei Virgil [8]) bicornis heisst, sofern er durch zwei Arme in's Meer gelangt. Endlich lässt diese Vorstellung an die Weiden denken, die an

[1]) Arethas Schol. Aristid. bei Mai Collect. I, 3. p. 42. angef. von O. Müller Hdb. der Archäol. S. 653.

[2]) In einem Gemälde bei Philostratus II, 4. S. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 327 f.

[3]) Die beiden ersten hier folgenden Erklärungen giebt Cornutus De nat. deor. c. 22. p. 125. ed. Osann; desgleichen ein Schol. Euripid. Orest. v. 1378. Andere Scholien zu d. St. enthalten alle vier oben angegebene Erklärungen.

[4]) Hom. Il. φ', 237.

[5]) Festus v. taurorum p. 363. ed. O. Müller.

[6]) Horat. Od. IV, 14, 25.

[7]) Ein Schol. Euripid. l. c.

[8]) S. 490. Anm. 4.

Flüssen gelegen sind, und kann als Andeutung von Anbau und Befruchtung aufgefasst werden [1]. — Einen Unterschied in der Bildung dieser Gottheiten bedingt die Grösse und Bedeutung derselben: während der Ocean als bärtiger Greis gedacht ist; erscheinen die grossen Flüsse als greise oder bärtige Männer, die kleinern als Jünglinge, den Quellen aber stehen theils Genien, theils Nymphen vor, obwohl die letztern auch den Flüssen beigesellt sind. Auch in den Attributen ergiebt sich darnach eine Abstufung: das Ruder als Zeichen der Schiffbarkeit und das Füllhorn kommt nur den grössern Flüssen zu; die kleinern müssen mit der Urne und dem Schilf sich begnügen.

Sehr häufig ist die Vorstellung der Flussgötter in dem vorhandenen Antikenschatz. Veranlassung dazu gaben einestheils mythische Scenen, die an einem Flusse sich ereignet haben sollten [2]: so erscheint der Skamander beim Raub des Ganymedes [3], bei Paris und Oenone [4] und beim Urtheil des Paris [5], auch wie er selbst die Leichen der von Achilles Getödteten aus seinem Flusse wirft [6], endlich beim

[1] Voss a. a. O. S. 323 f.

[2] Auch ein mythischer Fluss, der Styx erscheint in Gestalt einer Nymphe in der Scene, da Thetis den Achilles in ihn taucht, auf einer Marmorscheibe im Capit. Mus. T. IV. p. 69. Tab. 17. n. 3. (wo die Abbildung fälschlich eine männliche Figur angiebt). Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 157.

[3] In Sarkophagreliefs im Louvre, Clarac Mus. de sculpt. Pl. 181. n. 63. und in Florenz, R. Gall. di Fir. Ser. IV. Vol. II. Tav. 101.

[4] In zwei Scenen: wie sie noch in Eintracht beisammen sind, auf einer irdenen Lampe im Museum zu Berlin, und bei ihrem Abschied in einem Relief im Palast Spada; s. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 334. und S. 349 f. mit Abbild. Taf. X.

[5] Auf einem Relief in der Villa Ludovisi, Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 581.

[6] Auf der Ilischen Tafel, Mus. Capit. T. IV. p. 336. Tab. 68. n. 58.

Kampf des Achilles mit dem Hector [1]; — sodann aus dem Sagenkreis des Hercules: der Ismenus bei seiner Geburt [2], der Ascanius beim Raub des Hylas [3], der Erasinus bei Erlegung der Stymphaliden [4], der Erymanthus bei Bezwingung des erymanthischen Ebers [5] und der Alpheus, mit dessen Wasser er die Ställe des Augias reinigt [6]; — ferner der Eridanus beim Fall des Phaeton [7] und der Anio, in den die Rhea Sylvia sich stürzt [8]. Von den Quellnymphen ist die Alope, Tochter des Cercyon zu bemerken, die nach ihrem tragischen Tode von Neptun in eine Quelle verwandelt wurde [9]; hingegen ist die

[1]) Auf der Anm. 2. d. vor. S. angef. Marmorscheibe im Capit. Mus. l. c. n. 8.

[2]) Auf einem Sarkophagrelief im Pio-Clement. Mus., Visconti Mus. Pio-Cl. T. IV. p. 276. Pl. XXXVII.

[3]) S. unten S. 498.

[4]) Auf einem Fries mit einem Theil der Arbeiten des Hercules im Pio-Clement. Mus. bei Visconti Mus. Pio-Cl. T. IV. p. 306. Pl. XL.

[5]) Er ist als Jüngling gebildet auf dem eben erwähnten Fries des Pio-Clement. Mus., Visconti p. 307. Pl. XL.; als Nymphe an einer Marmorschaale mit den Arbeiten des Hercules in der Villa Albani, bei Zoega Bassiril. Tav. LXII. LXIII. Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 504.

[6]) Er ist in den vorgedachten beiden Reliefs, das einemal als Nymphe, das anderemal in männlicher Gestalt vorgestellt. — Unter den Reliefs an der Marmorschaale erscheint auch die Nymphe des lernäischen, so wie die des stymphalischen Sumpfes.

[7]) Er ist einmal als bärtiger Mann, ein andermal als unbärtiger Jüngling vorgestellt in zwei Sarkophagreliefs aus der Villa Borghese: das letztere bei Winckelmann Monum. ined. n. XLIII, das erstere, jetzt im Louvre, bei Clarac Musée de sculpt. Pl. 210. In derselben Vorstellung eines Sarkophagreliefs zu Florenz, R. Gall. di Firenze l. c. Tav. 97. ist das Gesicht des Flussgottes restaurirt.

[8]) In einem Relief im Pio-Clement. Mus., Visconti T. V. p. 171. Pl. XXV.

[9]) In einem Relief der Villa Panfili Doria, Welcker in d. N. Annal. franç. de l'inst. arch. T. I. p. 156 sq. Pl. C, 1836.

Quelle Gargaphia, worin die Diana sich badet, als sie vom Actäon gesehn wird, in Gestalt eines Knaben, der eine Urne ausgiesst, vorgestellt [1]. Anderntheils ist es ein geschichtliches und geographisches oder auch lediglich ein künstlerisches Interesse, welches zur Darstellung dieser Gottheiten geführt hat. So erscheinen sie besonders häufig auf Münzen, unter denen zu den ältesten die von Selinus mit dem Fluss Hypsas aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. gehören [2]; desgleichen auf Gemmen, in Reliefs und als Statuen. Berühmt sind die liegenden Statuen des Nil [3] und des Tiber [4] von kolossaler Bildung, ehemals beide im Belvedere [5]. In kleinen Dimensionen erscheint die Quellnymphe der Aqua Virgo, welche durch Agrippa nach Rom geleitet wurde, auf ihre Urne gelehnt schlafend neben einem Baum, um den eine Heilschlange sich windet, auf einer antiken Paste in der K. Sammlung zu Berlin [6], und für die Aqua Trajana der Flussgott des Anio in

[1]) Auf einem Sarkophag im Louvre, Clarac Mus. de sculpt. Pl. 113. n. 315. und grösser Pl. 114. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 145.

[2]) Eckhel Doctr. numm. T. I. p. 238 sq. Eine Tetratrachme und ein Didrachmon dieses Gepräges sind in der K. Samml. zu Berlin n. 154. 155. s. Rinder Beschreib. S. 27 f.

[3]) Seit 1816 wieder im vatic. Mus. Visconti Mus. Pio-Cl. T. I. Pl. 37. Hirt Bilderb. S. 157. Taf. XIX, 6. Millin Myth. Gall. Taf. LXXIV. fig. 304. Clarac Mus. de sculpt. Pl. 748. n. 1811. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 96.

[4]) Im Louvre, s. Hirt Bilderb. s. 157. Taf. XX, 1. Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 118. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 138.

[5]) Diese Statuen und den gleich zu erwähnenden Marforio nebst den Kolossen von Monte Cavallo erklärt Vasari Leben der Maler Bd. V. S. 280. für die berühmtesten Statuen des Alterthums, über welche er den David von Michelangelo noch erhebt.

[6]) Kl. V. n. 136. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 327.

seiner Grotte auf einer Erzmünze Trajan's aus der Zeit vom J. 104—111 [1]. —

Von besonderem Interesse für die junge christliche Kirche ist der Flussgott des Jordan an einem Denkmal des ersten Jahrhunderts: an dem Triumphbogen des Titus nehmlich, der ihm wegen der Eroberung Jerusalems errichtet wurde, sieht man einen Opferzug, bei welchem der Jordan als Greis dargestellt auf einer Bahre getragen wird [2]. So waren schon beim Triumph des Germanicus im J. 17 n. Chr. über die Cherusker, Katten, Angrivarier und die andern Stämme bis zur Elbe, ausser der Beute und den Gefangenen, auch die Bilder der germanischen Berge und Flüsse aufgeführt [3]. Hiernächst ist eine Reihe von römischen Denkmälern noch vorhanden, die ein deutsches Interesse gewähren durch die Figuren des Rheins und der Donau und die daran sich knüpfenden geschichtlichen Erinnerungen. Im capitolinischen Museum ist die kolossale Statue eines Flussgottes, in der römischen Volkssprache Marforio genannt [4], worin man die Bildsäule des Rheins zu erkennen geglaubt hat, sei es die von Augustus [5] oder von Domitian auf dem Forum Romanum errichtet worden. Von Domitian nehmlich ist wegen des Feldzugs über den Rhein vom J. 84, wonach er als summus Rheni domitor gefeiert worden [6], nicht allein eine Münze im folgenden Jahre geprägt, worauf man den Kaiser erblickt,

[1] Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 425.

[2] Bellori Vet. arcus Augustor. Tab. 6. d'Agincourt Scult. Tav. II. fig. 3.

[3] Tacit. Annal. Lib. II. c. 41.

[4] Mus. Capit. T. III. Tab. 1. Clarac Mus. de sculpt. Pl. 745. n. 1801. Vergl. Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 138. u. Bunsen ebendas. III, 2. S. 117.

[5] Hirt Bilderb. S. 158.

[6] Martial. Lib. IX. epigr. 6.

wie er über den liegenden Flussgott dahinschreitet, der mit dem rechten Ellbogen auf die Urne sich stützt und in der Linken Schilfrohr hält [1]; sondern er ward auch in der Mitte des alten Forum zu Ross dargestellt den gefangenen Rhein unter den Hufen [2]. Später ist es eine ehrenvollere Bedeutung, in der die deutschen Flüsse auf Kaiserdenkmälern erscheinen. Zunächst die Donau auf der Säule Trajan's, die ihm wegen der Eroberung Daciens im J. 113 oder 114 errichtet worden: da sieht man bei dem Uebergang des römischen Heeres den Fluss mit seinen Wassermassen und aus denselben bis an die Brust hervorragend vor seiner Grotte den Flussgott, das Haupt mit Schilf umkränzt [3]. Ueber den Fluss selbst mochte der Kaiser insofern triumphiren, als es ihm gelungen war eine steinerne Brücke darüber zu schlagen, wie man diese auf einer Münze Trajans vom J. 105 erblickt [4]. Sonst ist nicht der Brücke, sondern dem Fluss zu Ehren auf dasselbe Ereigniss eine Münze geprägt, welche den Flussgott zeigt, wie er der niedergeworfenen Dacia das rechte Knie in die Seite setzt und mit der rechten Hand ihr an die Kehle fasst [5], — ein Ausdruck der Hülfe, welche die Donau bei der Unterwerfung Daciens geleistet. Zu einer andern Zeit waren die Römer schon zufrieden und dankbar dem Fluss, der den römischen Provinzen eine Schutzwehr gegen die Einfälle der deutschen Bar-

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 380. abgeb. bei Millin Myth. Gall. Taf. LXXVIII. fig. 309.

[2]) Stat. Lib. I. Silv. 1. v. 51. Bunsen Beschreib. Rom's III, 2. S. 106.

[3]) Gori Columna Trajana p. 2. Tab. B. fig. 39. 40. 41. Der Flussgott allein bei Hirt Bilderbuch S. 158. Taf. XIX, 5.

[4]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 418 sq. Drei Exempl. in Silber sind in der K. Sammlung zu Berlin.

[5]) Eckhel l. c. Ein Exempl. in Grosserz in der K. Sammlung zu Berlin.

baren gab: davon zeugt eine Münze des Postumus [1]) um d. J. 260 mit der Figur des Rheins und der Umschrift: Salus provinciarum; der Flussgott, wie gewöhnlich liegend und auf die Urne sich stützend, erscheint zweigehörnt, mit Schilfrohr in der Linken und einem Anker in der Rechten. Endlich ist noch von Kaiser Constantin dem Gr. eine Erzmedaille [2]), die unter der ähnlichen Inschrift Salus Reip. den Flussgott der Donau zeigt mit einer steinernen Brücke vermuthlich als Erinnerung an den Trajanischen Bau. Umgekehrt sind viele Stücke eines zerstörten Triumphbogens des Trajan zu dem Triumphbogen verwendet, den im J. 312 der Senat dem Kaiser Constantin errichtete: unter den Reliefs aber, die in dessen Zeit ausgeführt sind, befinden sich, wie der Sonnengott und die Mondgöttin (welche früher vorgekommen sind) [3]), so auch acht Flussgötter [4]).

Eben dieser Zeit gehört eine Inschrift aus der Gegend zwischen Marcasca und Narenta an, worin der Besitzer einer Quelle, Licinianus, die Nymphe derselben begrüsst:

Salve nymfa meos dignata invisere fines,
Et celebrem cunctis conciliare locum!,

die sonderbarerweise in eine Sammlung christlicher Inschriften sich verirrt hat [5]). So auch eine Inschrift zu Burnabas bei Smyrna, worin der Flussgott Meles als

[1]) Eckhel l. c. T. VII. p. 445.

[2]) Eckhel l. c. T. VIII. p. 85 sqq. (wo die Aechtheit derselben in Zweifel gezogen wird). Abgeb. bei Millin Myth. Gall. Taf. LXXVIII. fig. 310.

[3]) S. oben S. 117.

[4]) Bellori Vet. arcus Augustor. Tab. 23. (wo die 4 Flussgötter der einen Fronte abgebildet sind). Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 318.

[5]) Mai Script. vet. nov. Collect. T. V. p. 349, 2. v. 7. 8.

Retter (σωτὴρ) und Befreier von aller Seuche und allem Uebel gepriesen wird [1]: es ist aber im heidnischen Cultus etwas Gewöhnliches, vermöge des heilsamen Gebrauchs des Quell- und Flusswassers dessen Gottheit als Heilgott zu verehren [2], ohne dass auch nur eine Anspielung auf das christliche Heil darin zu erkennen wäre.

Schliesslich erinnern wir an ein schon besprochenes Bildwerk mit der Figur eines Flussgottes, welches dadurch merkwürdig ist, dass es später eine christliche Verwendung erhalten hat: es ist das Marmorrelief im capitolinischen Museum mit den Nymphen, von denen Hylas geraubt wird, und dem Gott des Flusses Ascanius, in dessen Nähe dieser Mythus spielt, nebst andern Figuren; nach der ursprünglichen Unterschrift den Quellnymphen gewidmet, ist es nachgehends durch eine christliche Inschrift dem Andenken des Priesters Bonifatius geweiht worden [3].

Hiernach ist nun die Vorstellung von Flussgöttern, Fluss- und Quellnymphen auch auf die christliche Kunst übergegangen. Das Hauptattribut derselben ist hier gleichfalls eine Urne, aus welcher Wasser fliesst; — doch sind sie auch mit einem Ruder versehn und haben einen

[1]) Boeckh Corp. inscr. Gr. n. 3165. T. II. p. 719. aufgenommen von Mai l. c. p. 28, 3.

[2]) So ist von dem Volk zu Nissa in Sicilien dem Asklepios und dem Fluss Himera ein Denkstein errichtet, Boeckh et Franz Corp. inscr. Gr. n. 5747. T. III. p. 672.

[3]) S. oben Th. I. S. 44 f. Abgebild. seitdem auch bei O. Jahn Archäol. Beitr. S. 63. Taf. IV, 2. — Auch ein Wandgemälde mit dem Raub des Hylas und dem Flussgott in einem Tempel, vermuthlich der Isis, zu Rom ist nach Umwandlung desselben in die Kirche S. Andrea di Barbara (um 475) geblieben und hat sich daselbst bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts erhalten; s. oben Th. I. S. 49 f.

Rohrstengel in der Hand, so wie das Haupt mit Schilf bekränzt; zuweilen erscheinen in altchristlichen Bildwerken Krebsscheeren — in mittelalterlichen Hörner an ihrem Haupt. Die Tritonenbildung kommt nur in ein paar altchristlichen Sculpturen und in einem mittelalterlichen Miniaturbilde als Ausnahme vor. Einige absonderliche Bildungen hat die zweite Periode seit dem achten Jahrhundert aufzuweisen, deren nähere Bezeichnung wir bis zum Eingang derselben versparen.

1. Bis zum achten Jahrhundert.

Vornehmlich von Interesse ist diese Personification, wenn sie in biblischen Scenen erscheint, wie man sie zahlreich in Sarkophagreliefs und andern Sculpturen, in Miniaturen und Mosaiken vorgestellt findet. Das ist namentlich die Quellnymphe vor der Stadt Nahor in der Geschichte des Abraham und Isaac und häufiger der Gott des rothen Meeres beim Durchgang der Israeliten, so wie der Jordan in der Geschichte des Josua und bei der Himmelfahrt des Elias. Auch ein neutestamentliches Ereigniss, die Taufe Christi ist öfters mit dem Flussgott des Jordan ausgeschmückt.

Minder auffallend ist es, wenn in Scenen, die nach Inhalt und Anordnung noch ganz antike Sitte und Vorstellungsweise repräsentiren, eben diese Personification sich wiederfindet. Auch solche Bildwerke sind aus dem christlichen Alterthum erhalten: diese noch an der Grenze der christlichen Kunst stehenden Vorstellungen wollen wir hier vorgängig in Betracht ziehen.

1. Schon der vorhin erwähnte Triumphbogen Constantin's des Grossen zu Rom mit den acht Flussgöttern kann hierher gerechnet werden, da er ihm errichtet worden, nachdem er unter dem Zeichen des Kreuzes (im J. 312) gesiegt hatte: das ist der Sieg über den Maxentius an der Milvischen Brücke, der ebendaselbst abgebildet

ist [1]), wobei auch der Tiber als ein bärtiger Greis mit der Urne in den Armen zu sehen ist. Aus dem Ende des vierten Jahrhunderts aber, also einer völlig christlichen Zeit, ist die Säule Theodosius des Grossen zu Constantinopel, die ganz nach dem Muster der Säulen des Trajan und Marc Aurel gearbeitet und wie diese mit Reliefs verziert ist [2]): an ihrer Basis, die allein noch erhalten ist [3]), erblickt man unterhalb eines Festons, auf welchem tanzende Genien erscheinen, in beiden Ecken einen sitzenden Fluss- oder Meergott, der auf eine Urne sich stützt. — Ein anderes Vorbild boten die Siegesaufzüge der Alten dar, in denen man mit den Gefangenen auch die überwundenen Länder, namentlich die Figuren ihrer Flüsse aufführte, — wie dies von dem Triumph des Germanicus über die Deutschen berichtet wird und von dem Triumph des Titus über die Juden noch ersichtlich ist (s. oben S. 495.). So wird nun auch in Zeiten des christlichen Staats freilich von einem heidnischen Dichter [4]) in Bezug auf den Stilicho, Consul des J. 405, ein Triumph geschildert — wie er gehalten sein würde, wenn derselbe bei seiner Rückkehr nach Rom als

Defensor Libyae Rheni pacator et Histri

nach alterthümlicher Sitte seine Thaten hätte zur Schau stellen und die unterworfenen Völker der Menge zeigen wollen: da würden nebst den gefangenen Königen die Metallbilder der Städte, Berge und gefangenen Flüsse aufgeführt werden: die Libyschen Flüsse mit zerbrochenen Hörnern und die klagende Germania mit dem gefesselten

1) Bellori Vet. arc. Augustor. Tab. 46.
2) Kugler Kunstgesch. S. 384.
3) d'Agincourt Scult. Tav. XI. fig. 3.
4) Claudian. De secundo consulatu Stilich. Lib. v. 13. 22 sqq. Vergl. Burmann zur Anthol. lat. Lib. II. ep. 83. T. I. p. 230.

Rhein. Aber der Consul verschmähe eitlen Prunk und feiere einen bessern Triumph in den Herzen der Menschen.

Sehr merkwürdig ist in Bildwerken mit biblischen Scenen, aber ohne Zusammenhang damit, das Vorkommen von Tritonen [1]), das sind nach heidnischem Mythus Dämonen des Meeres, die in einen Fischleib endigen und meist in eine Muschel blasen: so erscheinen sie oberhalb der Ecksäulen in den Zwickeln eines Bogens oder in einem Friese auf drei altchristlichen Sarkophagen, von denen zwei in Arles sind, einer in Leyden. Dazu kommen auf einem dieser Sarkophage Delphine, je zwei zu beiden Seiten einer Muschel über zwei mittleren Säulen, — wie Delphine für sich sonst öfters auf altchristlichen Grabsteinen sich zeigen. Dieser ganze Kreis von Vorstellungen scheint einem mythischen Gedanken entlehnt zu sein, worauf besonders die blasenden Tritonen hinweisen: es ist der Gedanke von einer Meerfahrt der abgeschiedenen Seelen, gleich der Ueberfahrt nach den Inseln der Seeligen, welche auf heidnischen Grabmälern öfters abgebildet ist, — wie schon oben erklärt ist [2]).

2. Wenden wir uns hiernach zu den biblischen Scenen mit Fluss- oder Meergöttern; so sind zwar in eben diesem Zeitalter die Paradiesesflüsse, die sich in einem neutestamentlichen Sinn nach allegorischer Deutung häufig vorgestellt finden, noch nicht personificirt, während sie später ganz gewöhnlich in menschlicher Gestalt erscheinen. Von alttestamentlichen Vorstellungen aber steht hier voran

1) Von einem Triton ist auch die Rede bei einem christlichen Dichter, dem Sidonius Apollinaris in einem Epigramm auf die silberne Muschel, welche Euodius der gothischen Königin Ragnahilda darbrachte, in Epist. 8. ad Euod., auch bei Mai Script. vet. nov. Collect. T. V. p. 198, 6:

> Pistrigero quae concha vehit Tritone Cytheren
> Hac sibi collata cedere non dubitet.

2) Th. I. S. 224 f.

die der Quellnymphe vor der Stadt Nahor in Miniaturen der wiener Handschrift der Genesis aus dem 4ten oder 5. Jahrhundert, die auch in Bezug auf die Personification der Sonne die erste Stelle einnahm [1]). Da wird nehmlich Rebecca am Brunnen vor der Stadt Nahor und das Zusammentreffen des Knechtes Abraham's mit ihr in zwei Gemälden geschildert. Das eine [2]) zu 1 Mos. 24, 16. 18. lässt rechts im Hintergrunde die Stadt Nahor erblicken, links sieht man die Nymphe, eine halbnackte Figur sitzend und auf eine Urne sich stützend, aus der die Quelle entspringt: und die Rebecca mit einem Kruge auf der Schulter, wie sie zum Brunnen hinabsteigt, um ihn zu füllen; in der Mitte erscheint die folgende Scene, der Knecht Abraham's mit seinen Kameelen, dem die Rebecca aus ihrem Kruge zu trinken giebt. Eben so ist in dem folgenden Gemälde [3]), in welchem man an derselben Stelle nach 1 Mos. 24, 23—25. den Knecht Abraham's mit der Rebecca im Gespräch begriffen sieht, die Nymphe der Quelle vorgestellt.

Demnächst ist es eine Anzahl Sarkophagreliefs, welche in zweierlei Scenen eine Personification von Fluss und Meer bringen. Erstens bei dem Durchgang durch's rothe Meer, — von dem eine seltene, in ihrer Art einzige Darstellung mehrmals wiederholt ist, worin der Eine Gegenstand die ganze Vorderseite einnimmt: diese Scene weicht gänzlich ab von der Einfachheit und so zu sagen architectonischen Uebersichtlichkeit, die man sonst in den altchristlichen Sarkophagreliefs gewohnt ist, deren einzelne Vorstellungen in der Regel nur Gruppen von zwei bis

[1]) S. oben S. 124.

[2]) Abgeb. bei **Lambec.** Comment. Lib. III. zu p. 5. ed. vet. p. 12. ed. Kollar. Tab. XIII.

[3]) Ebendas. zu p. 5. ed. vet. p. 14. ed. Kollar. Tab. XIV.

drei Personen enthalten. In solcher Weise ist einmal auch der Durchgang durch's rothe Meer dargestellt auf einem Sarkophag zu Rom [1], wo die Scene nur in der obern Abtheilung der Vorderseite den Abschnitt zur Rechten einnimmt: da ist aber keine Personification angebracht, sondern das Wasser natürlich dargestellt, worin Pharao auf einer Quadriga fahrend versinkt, während gegenüber Moses auf dem Trockenen steht. Dagegen stellen mehrere Sarkophage, einer zu Rom, die andern zu Arles und Aix, dabei den Gott des rothen Meeres vor Augen. Zwei derselben, der zu Rom [2] und einer zu Arles [3], zeigen eine sehr genaue Uebereinstimmung. Zur Rechten sieht man auf dem Trockenen die Israeliten, welche ihre Kinder führen oder tragen, an ihrer Spitze links den Moses mit dem Stabe, den Aegyptern zugewandt, — auf dem letztern Sarkophag auch die Prophetin Mirjam mit der Pauke (2 Mos. 15, 20.). Den grössern Theil des Reliefs zur Linken nimmt der Untergang der Aegypter ein: in der Mitte Pharao mit Schild und Speer auf einer Biga, zu beiden Seiten seine Reiterei, von der die zur Rechten, zwischen ihm und dem Moses, schon

[1]) Bosio p. 99. Aringhi T. I. p. 331. Bottari T. I. Tav. XL. n. 4.

[2]) Ehemals im Palast Mattei; doch kommt er in den 1776—1779 in drei Bänden erschienenen Monum. Matthaeiorum nicht vor: wahrscheinlich ist er in das christliche Museum des Vatican gekommen. Abgebild. bei Bosio p. 591. Aringhi T. II. p. 397. Bottari T. III. Tav. CXCIV. Vergl. Münter Sinnb. H. II. S. 58 f. In der Aufschrift der Abbildungen fällt die Bemerkung auf, „man glaube (creditur), dass er aus den Cömeterien ausgegraben sei"; es wird aber nicht gesagt, ob die hierdurch ausgedrückte Ungewissheit äusserlich begründet ist, oder ob man nur aus einem innern Grunde, durch die Ungewöhnlichkeit der Darstellung zu einem Zweifel hingeführt ist.

[3]) Abgebild. bei Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 538 sq. Pl. LXVII. fig. 3.

von den Fluthen ereilt sind und ein schreckliches Getümmel zeigen, während die zur Linken noch in geschlossenen Gliedern reiten. Auf eben dieser Seite nun, im Vordergrunde, sind drei sitzende Figuren gebildet: vor Pharao's Wagen ein bärtiger Greis, offenbar der Gott des rothen Meeres, der in der Linken nach dem Relief zu Rom ein Füllhorn, nach dem zu Arles zwei Aeste (oder vielmehr Schilfrohr) hält, die Rechte streckt er gegen die Rosse Pharao's aus; — weiter links zwei weibliche Figuren oder Nymphen, von denen im Folgenden (§. 57.) die Rede sein wird. — Noch zwei andere Sarkophage zind zu Arles, die denselben Gegenstand mit einigen Abweichungen zeigen[1]), und einer zu Aix[2]): die Abweichungen bestehen vornehmlich darin, dass der Meergott, statt das Füllhorn in der Linken zu haben, mit dem linken Arm auf eine Urne sich stützt, welche Wasser ausströmen lässt, und dass statt der beiden weiblichen Figuren nur eine erscheint.

Die zweite Scene, die zu einer ähnlichen Personification Veranlassung gegeben, ist die Himmelfahrt des Elias, welche in der Nähe des Jordan erfolgte, als der Prophet mit seinem Schüler Elisa von Jericho kommend über den Fluss gegangen war (2 Kön. 2, 7—13.). Demzufolge ist der Flussgott des Jordan bei diesem Ereigniss vorgestellt an der Querseite zweier Sarkophage aus dem vaticanischen Cömeterium, von denen der eine, der wegen der auf der Vorderseite befindlichen Figuren von Amor und Psyche schon früher vorgekommen ist[3]), jetzt in der Peterskirche steht, der andere mit den durch Kauf

[1]) Wie Millin l. c. p. 538. nur kurz erwähnt.

[2]) Abgebild. bei Millin l. c. T. II. p. 353—359. Pl. L. fig. 1.

[3]) Oben Th. I. S. 215 f. Die Querseiten sind abgebild. bei Bosio p. 77. Aringhi T. I. p. 309. Bottari T. I. Tav. XXIX.

erworbenen Schätzen der Villa Borghese nach Paris gekommen ist und jetzt im Louvre sich befindet [1]). Die Anordnung der Scene, die an antike Bildwerke des aufgehenden Helios erinnert [2]), ist in beiden Reliefs ganz dieselbe: Elias fährt in einer Quadriga gen Himmel und reicht dem links unten stehenden Elisa seinen Mantel dar; im Vordergrunde zur Rechten liegt der Flussgott [3]), von Schilf umgeben, eine bärtige Figur mit entblösstem Oberkörper, den linken Arm auf eine Urne stützend, aus der an dem letztgenannten Sarkophag Wasser sich ergiesst, die rechte Hand gegen die Rosse erhebend, ähnlich wie der Gott des rothen Meeres bei dem Untergang Pharao's, — in beiden Fällen wohl eine Gebehrde der Ueberraschung und des Erstaunens. Ausserdem hat der Flussgott auf dem erstern Sarkophag ein Ruder in der Linken, auf dem andern statt dessen ein Schilfrohr. — Uebrigens findet sich die Himmelfahrt des Elias auch dargestellt ohne die Personification des Jordan, indem nur das Wasser angedeutet ist, auf einem Sarkophag zu Rom [4]). Nicht zu gedenken, dass der Fluss zuweilen ganz weggelassen ist [5]).

[1]) Die Querseiten sind abgebild. bei Bosio p. 73. Aringhi T. I. p. 305. Bottari T. I. Tav. XXVII. d'Agincourt Scult. Tav. VIII. fig. 4. Münter Sinnb. H. II. Taf. IX. n. 43. und unabhängig von diesen Abbildungen bei Bouillon Musée des antiques. Basreliefs. Pl. XXXII. Clarac Musée de sculpt. T. II. p. 794. Pl. 227. Der Sarkophag ist beschrieben von Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 165.

[2]) S. oben Th. I. S. 75.

[3]) Diese Vorstellung an dem letztgenannten Sarkophag führt O. Müller an, Handb. der Archäol. der Kunst §. 213. Anm. 2. S. 253. als Beispiel, wie auch heidnische Gegenstände in die christliche Allegorie aufgenommen wurden.

[4]) Bosio p. 161. Aringhi T. I. p. 429. Bottari T. II. Tav. LII.

[5]) Auf einem Sarkophag zu Mailand, Allegranza Spiegaz. Tav. V. Und in zwei Wandgemälden römischer Cömeterien: das eine

Aus späterer Zeit sind noch zur Geschichte des Josua Flussgötter zur Darstellung gekommen, und zwar wiederum in Miniaturen der mehrerwähnten vaticanischen Pergamentrolle [1]. Namentlich der Jordan beim Durchgang der Israeliten unter diesem ihrem Führer (Jos. 3, 17. 4, 8.) [2]: im Vordergrunde sieht man die Priester mit der Bundeslade, welche in der Mitte des Flusses anhalten, und die Männer aus den zwölf Stämmen, welche jeder aus dem Bett des Jordan einen Stein aufheben; der Fluss selbst in Person erscheint zur Seite des Zuges im Hintergrund, sitzend, mit der Linken eine Urne ausgiessend und mit einer Wasserpflanze in der Rechten; den Israeliten aber kehrt er den Rücken zu, zum Zeichen, dass der Fluss von ihrem Wege sich zurückgezogen hat. Auch bei der Steinigung Achans im Thal Achor (Jos. 7, 25.) sieht man in dem obern Theil desselben den Fluss, der durch das Thal fliesst, in Gestalt eines Mannes sitzen, der eine Pflanze in der Rechten hält [3].

3. Endlich bei der Taufe Christi ist der Flussgott des Jordan angebracht in Bildwerken des fünften und sechsten Jahrhunderts zu Ravenna. Vor allem in den Mosaikmalereien der Kirchen S. Giovanni in fonte und S. Maria in Cosmedin. Die erstere Kirche, das älteste der noch vorhandenen Gebäude Ravenna's, ist als Baptisterium der ecclesia Ursiana von Bischof Neo wahrscheinlich zwischen 425—430 erbaut und zeigt in ihrer obern Kuppel einen reichen Schmuck von Mosaiken, in deren

bei Bosio p. 257. Aringhi T. I. p. 565. Bottari T. II. Tav. LXXII.; das andere, um 1779 gefunden, zuerst herausgegeben von d'Agincourt Pitt. Tav. VII. fig. 4.

1) S. oben Th. I. S. 24.

2) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXVIII, 3. und die Figur des Jordan in der Grösse des Originals, Ibid. Tav. XXIX, 1.

3) Ibid. Tav. XXVIII, 13.

Mitte man die Taufe Christi erblickt [1]. Die andere ist das, wie es scheint, unter Theodorich (493—526) erbaute gothisch-arianische Baptisterium im Vorhofe der Kirche S. Teodoro oder Spirito Santo: in den noch erhaltenen Mosaiken der Kuppel stellt gleichfalls das Mittelbild die Taufe Christi dar [2]. In beiden Bildern erscheint der Heiland bis an den Leib im Wasser stehend, während der Täufer aus einem Becken das Wasser über ihn ausgiesst und der heilige Geist in Gestalt einer Taube auf ihn herabkommt. Auf der andern Seite taucht aus dem Wasser der Flussgott hervor [3], der in der einen Hand einen Rohrstengel hält: er hat in dem erstern Bilde, wo man ihn nur in halber Figur sieht, in der andern Hand ein Handtuch zum Trocknen und ist mit seinem Namen JORDANN bezeichnet; — in dem zweiten Bilde zeigt er sich in ganzer Figur, hat Krebsscheeren [4] am Haupt und neben sich ein Wassergefäss. — Daran reihen sich die Elfenbeinsculpturen an dem bischöflichen Stuhl des Maximianus im Dom zu Ravenna aus der Mitte des 6. Jahrhunderts, dessen Rückwand in einem der obersten Felder die Taufe Christi zeigt [5]: derselbe steht im Wasser, das aus der Urne des Jordan fliesst, der zu seiner Seite in halber Figur sichtbar ist und mit dem rechten Arm auf

[1] Abgebild. bei Ciampini Vet. monim. P. I. p. 235. Tab. LXX. Canina Ricerche sull' architett. più propria dei tempi crist. ed. 2. p. 127. Tav. CIV. Vergl. Schorn bei Thiersch u. A. Reisen in Italien Th. I. S. 389.

[2] Abgebild. bei Ciampini l. c. P. II. p. 78. Tab. XXIII.

[3] Derselbe wird beschrieben von Paciaudi De cultu S. Johann. bapt. antiq. Christ. p. 54. not. 4.

[4] Diese erwähnt Winckelmann Monum. ined. zu Tav. XXI. p. XXV.

[5] Abgebild. bei Murator. Rerum Italic. script. T. II. P. I. zu p. 215. Tab. F. und umgewendet bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. I. Pl. XI.

die Urne sich stützt: der Flussgott scheint sich nach Christus umzusehen, der die linke Hand auf seine Schulter legt.

Dagegen ist in römischen Bildwerken dieser Zeit bei der Taufe Christi die Personification des Jordan vermieden. Es sind namentlich einige spätere Denkmäler aus den Katakomben, welche diese Scene (die sonst dort nicht gefunden wird) ausnahmsweise enthalten: ein Sarkophag in der Vorhalle von S. Maria maggiore [1]) und ein Wandgemälde in dem Coemeterium Pontiani [2]). Auch in einem Relief über der Hauptthür der Kirche S. Giovanni Battista in Monza [3]) aus dem 7. Jahrhundert ist bei der Taufe Christi nur die natürliche Erscheinung des Flusses angedeutet, freilich in sehr unnatürlicher Ausführung, indem das Wasser in Gestalt eines Dreiecks vorgestellt ist, als wenn es von dem Leibe Christi herabströmte.

Ausserdem ist bei Darstellung Christi, der auf einem Berge steht, von dem sonst in der Regel vier Flüsse entspringen, das sind die Paradiesesströme als Sinnbild der Evangelien, statt dessen der Jordan (wie der beigeschriebene Name beweist) angedeutet in einigen Malereien aus älterer Zeit, gleichfalls unpersönlich, — theils eben so durch vier Quellen, die aus dem Berge hervorbrechen, in dem Wandgemälde eines römischen Cömeterium [4]), theils durch den Fluss am Fusse desselben, in welchen ein Täufling einzutreten im Begriff ist, auf einer

[1]) Bosio p. 589. Aringhi T. II. p. 355. Bottari T. III. Tav. CXCIII.

[2]) Bosio p. 131. Aringhi T. I. p. 381. und T. II. p. 527. Bottari T. I. Tav. XLIV. Münter Sinnb. H. II. Taf. X. n. 59.

[3]) Abgebild. bei Frisi Mem. storiche di Monza T. I. p. 9. Tav. I. d'Agincourt Scult. Tav. XXVI, 8.

[4]) Abgebild. bei Bosio p. 591. D. unten zur Rechten, s. dazu p. 591. D. Text unter n. 25.

Glasscherbe, die ebenfalls aus einem römischen Cömeterium stammt [1]). So ist auch in einem Bilde des erhöhten Christus in den Mosaiken an der Tribune von S. Cosma und Damiano aus der Zeit Felix IV. (526—530) [2]) der Jordan, dessen Wasser man im Vordergrunde sieht, nur mit seinem Namen bezeichnet.

2. Vom neunten bis in's dreizehnte Jahrhundert.

Sehr häufig ist in diesem Zeitalter die persönliche Darstellung der Flüsse, obwohl die Carolinischen Bücher von den Bildern auch diese Figur als falsch und unbiblisch verwerfen [3]). Und zwar finden sie sich vornehmlich in Miniaturen und Elfenbeindeckeln, aber auch auf kirchlichem Geräth von Stein, Erz und Gold und selbst an Kirchengebäuden sind sie angebracht.

In der Regel sieht man sie in ganzer Figur und fast durchgängig ist ihnen männliche Bildung gegeben: ausnahmsweise kommen die vier Flüsse des Paradieses in Gestalt von Nymphen vor [4]); wie auch die Personification des rothen Meeres weiblich gebildet ist [5]). Ganz vereinzelt ist eine Tritonenbildung [6]). Sie erscheinen meist ganz nackt oder mit nacktem Oberleib. Zuweilen sind die

[1]) Abgebild. bei Buonarroti Vasi di vetro p. 40. Tab. VI. fig. 1.

[2]) Abgebild. bei Ciampini Vet. monim. P. II. Tab. XVI. Knapp Die Basiliken des christl. Rom Taf. XLII. Vergl. Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 366.

[3]) S. oben S. 18. vergl. S. 141.

[4]) Im Evangel. 11. Jahrh. zu München (Cim. 59.). Desgleichen in der Bibel 13. Jahrh. zu Prag, s. d. folg. Abschnitt.

[5]) Bei dem Durchgang der Israeliten in den Werken des Gregor Naz. 9. Jahrh. so wie in einer Catene zu den Psalmen 10. Jahrh., beide zu Paris, und in Stücken der heil. Schrift 11. 12. Jahrh. im Vatican.

[6]) Im Psalterium 10. Jahrh. zu Stuttgart.

Flussgötter mit Hörnern an der Stirn begabt [1]), was einmal in Verbindung mit einem andern, ungewöhnlichen Attribut zu dem Missverständniss geführt hat, als ob der Satan vorgestellt sei. Das gewöhnliche Attribut ist die Urne, aus welcher sie das Wasser fliessen lassen [2]): einmal sind es statt der Urne lange Schläuche, mittelst deren zwei männliche Figuren den Fluss ausgiessen [3]). Einigemal aber geschieht es, dass die Flussgötter statt das Wasser auszugiessen, es mit dem Munde ausspeien, — sei es dass sie in ganzer Figur oder nur als Masken gebildet sind [4]). Und es wird sogar bei mehreren Flussgöttern in einem und demselben Bilde mit beiden Vorstellungen abgewechselt [5]). Dazu kommen noch einige seltene Attribute: namentlich bei den vier Flüssen des Paradieses ein Baum (als Andeutung des Gartens Eden), den sie umfasst halten [6]); ferner erscheint der Jordan einmal mit einem Fisch in der Hand und einer Schlange

[1]) Der Jordan bei dem verherrlichten Christus auf dem Evangel. 9. Jahrh. (angeblich Karls des Kahlen) zu Paris, desgleichen bei der Taufe Christi in dem Benedictionale Ethelwolds 10. Jahrh. zu Chatsworth; die vier Flüsse des Paradieses im Evangel. 12. Jahrh. aus Niedermünster zu München (Cim. 54.).

[2]) Aber ungewöhnlich ist die Form derselben gleich einer Flasche mit langem Halse, woraus der Wasserstrahl fliesst, bei den vier Paradiesesflüssen auf einer Kupferplatte 12. Jahrh. zu Paris.

[3]) In Predigten des Mönchs Jacobus 12. Jahrh. zu Rom, b. d'Agincourt Pitt. Tav. L, 3.

[4]) In letzterer Art die vier Flüsse des Paradieses in der Benedictio fontis 9. Jahrh. zu Rom und auf dem Taufstein 11. 12. Jahrh. zu Altenstadt; — Vorstellungen der erstern Art s. in der folg. Anm.

[5]) Von den vier Flüssen des Paradieses giessen zwei das Wasser aus Urnen, zwei speien es aus dem Munde, im Evangel. 12. Jahrh. zu Trier. Oder einer von den vieren speit es aus, in Sculpturen 12. Jahrh. an der Kirche zu Vézelay.

[6]) Auf dem epternacher Evangel. 10. Jahrh. zu Gotha; im Evangel. 12. Jahrh. aus Niedermünster zu München (Cim. 54.).

um den Arm [1]), ein andermal ohne die Urne, mit einem Füllhorn in der Hand [2]); die Nymphe des rothen Meeres aber ist einmal mit einem Ruder, ein andermal mit einem Zweizack ausgerüstet [3]). — Zuweilen aber entbehren die Flussgötter auch jeglichen Attributs [4]) und sind dann nur an dem Wasser, neben oder in welchem sie vorgestellt sind, und aus der ganzen Scene zu erkennen.

Als eine Eigenthümlichkeit ist noch zu bemerken, dass während sonst dem Fluss Ein Flussgott zukommt, zuweilen der Jordan mit einer doppelten Personification vorgestellt ist, so nehmlich, dass zu beiden Seiten einander zugekehrt die Figuren erscheinen, welche aus ihren Urnen sein Wasser ausgiessen. Diese Anordnung gründet sich auf eine alterthümliche Ueberlieferung von den Quellen des Jordan und eine damit zusammenhängende Ableitung seines Namens. Die alten einheimischen Schriftsteller sprechen von zwei Quellen desselben, von denen die eine in einer Grotte bei Paneas (Cäsarea Philippi) hervorkommt, aber mit dem See Phiala in unterirdischer Verbindung stehen soll, die andere bei Dan entspringt und selbst eben diesen Namen führt [5]). Indem nun hieran die Annahme sich knüpft, die erstere Quelle habe den Namen Jor (יְאֹר d. i. Fluss) gehabt, kommt weiter die Etymologie zum Vorschein, dass aus den Namen der beiden Quellen Jor und Dan der Name des ganzen Flusses Jor-

[1]) Auf dem Evangel. 9. Jahrh. zu Paris, s. Anm. 1. der vor. S.

[2]) Bei David in dem Psalter. 10. Jahrh. zu Stuttgart.

[3]) Bei dem Durchgang der Israeliten in einer pariser Handschr. 10. Jahrh. und in einer vatican. Handschr. 11. 12. Jahrh., s. vorhin S. 509. Anm. 5.

[4]) Bei der Taufe Christi auf der Elfenbeintafel 10. Jahrh. im Dom zu Mailand; und auf der bronzenen Thür vom J. 1070 aus Constantinopel in St. Paul zu Rom.

[5]) Das letztere bezeugt Joseph. Antiq. Jud. Lib. I. c. 10. §. 1. Lib. V. c. 3. §. 1.

dan zusammengesetzt sei. Diese Ableitung giebt zuerst Hieronymus sowohl in seinen Fragen zur Genesis (zu c. 14. v. 14. aus Anlass des Namens Dan) [1]), als in seinem Commentar zum Matthäus (zu c. 16. v. 13. aus Anlass des Namens Cäsarea Philippi) [2]): und ihm sind alle spätern Kirchenschriftsteller gefolgt. Namentlich findet sich seine Erklärung im 7. Jahrhundert bei Isidorus [3]) nach der erstgenannten Stelle, so wie bei Adamnanus [4]) nach der letztgenannten Stelle und eben so im folgenden Jahrhundert bei Beda [5]). Dazu kommt im 12. Jahrhundert Wilhelm von Tyrus [6]) (um 1184), der sich auf Beda beruft, ferner im 13. Jahrhundert Vincentius von Beauvais [7]), der dem Isidorus folgt, und Brocardus [8]), der nach eigner Ansicht des heiligen Landes ähnlich sich ausspricht (im J. 1283). Endlich gedenkt noch Adrichomius [9]) († 1585)

[1]) Hieronym. Quaest. in Genes. 14, 14. Opp. T. III. p. 328. ed. Vallarsi: *Dan* autem unus e fontibus est Jordanis. Nam alter vocatur *Jor*, quod interpretatur ῥεῖθρον id est rivus. Duobus ergo fontibus, qui haud procul a se distant, in unum rivulum foederatis *Jordanis* deinceps appellatur.

[2]) Id. Comm. in Matth. 16, 13. Opp. T. VII. p. 121: iste locus est Caesareae Philippi, ubi Jordanis oritur ad radices Libani et habet duos fontes, unum nomine *Jor* et alterum *Dan*; qui simul mixti Jordanis nomen efficiunt.

[3]) Isidor. Orig. Lib. XIII. c. 21. §. 18., wo es fälschlich heisst procul a se distantibus statt *haud* procul a se distantibus. Dieser Fehler ist auf Vincentius von Beauvais (s. Anm. 7.) übergegangen.

[4]) Adamnan. De locis sanctis Lib. II. c. 19. p. 515. in Mabillon Act. Sanct. ord. Bened. T. III. P. 2.

[5]) Beda Comm. in Marc. 8, 27. Opp. ed. Giles Vol. X. p. 125 sq.

[6]) Willermi Tyr. Hist. Lib. XIII. c. 18. p. 843. ed. Bongars. in Gest. dei per Francos.

[7]) Vincent. Bellov. Spec. nat. Lib. V. c. 39. p. 331. b.

[8]) Brocard. Descr. terrae sanctae c. 3. p. 172. ed. Clericus bei d. Onomasticon urbium et locorum s. script. Amstel. 1707. fol.

[9]) Adrichom. Theatr. terrae sanctae. Col. Agr. 1628. p. 109. col. 1.

mit Bezug auf die beiden Stellen des Hieronymus der Quellen Jor und Dan, „welche durch Vereinigung des Wassers wie der Wörter den Namen und Fluss des Jordan bildeten“ [1]). In neuerer Zeit freilich ist diese Ableitung (nicht zu gedenken, dass der Jordan nicht zwei, sondern drei Quellen hat) als ungereimt verworfen [2]), da der griechische Name Ἰορδάνης aus dem Hebräischen Jarden (d. i. descendit) entstanden ist. — Jene im Mittelalter herrschende Ueberlieferung aber ist es, welche in Kunstvorstellungen seit dem 9. Jahrhundert in der Art befolgt worden, dass die beiden Quellgötter Jor und Dan, deren Namen einzeln sich auch in Miniaturmalereien beigeschrieben finden [3]), statt des Einen Flussgottes vor Augen gestellt sind [4]); — eine Anordnung, die auch im folgenden Zeitalter anhält, namentlich im 13. Jahrhundert, welches ein interessantes Beispiel von einem Mosaikgemälde aufzuweisen hat [5]), worin die Quellgötter zu beiden Seiten als jugendliche Gestalten und ausserdem der Flussgott selbst in der Mitte des Stromes als eine bärtige Figur erscheint: und noch im 16. Jahrhundert ist man auf diese doppelte Personification zurückgekommen [6]).

[1]) Diese Ableitung als eine von mehreren hat auch Quaresmius Elucidar. terrae sanctae Lib. VI. c. 4. peregrin. VI. T. II. Antv. 1639. p. 737. 739., wo er die Stellen des Hieronymus (zum Matth.) und Adamnanus anführt.

[2]) Gesen. zu Burckhardt's Reisen in Syrien Bd. I. S. 496. Robinson Palästina Bd. III. S. 618. A. 4.

[3]) Bei der Taufe Christi in dem Liber precum 9. Jahrh. zu Paris, bei David im Psalterium 10. Jahrh. zu Stuttgart.

[4]) Bei dem Durchgang der Israeliten unter Josua in der Bibel von St. Paul 9. Jahrh. zu Rom, bei der Taufe Christi auf dem Elfenbeindeckel 11. Jahrh. zu Trier.

[5]) An der Tribune der Laterankirche von Jacob Torriti, s. den folg. Abschnitt.

[6]) In einem Gemälde der Taufe Christi von Vasari, s. unten.

Meist dient diese Personification nur den Schauplatz zu bezeichnen, ohne dass ihr eine Betheiligung bei der Handlung eingeräumt ist. Zuweilen ergiebt sich jedoch eine natürliche Beziehung zu den handelnden Personen, wenn z. B. der Jordan beim Durchgang der Israeliten unter Josua vorgestellt ist, wie er seine Wellen aufthürmt, um den Pfad für dieselben trocken zu legen [1]), oder wenn er bei der Taufe Christi auf dessen Haupt sein Wasser ausgiesst [2]). Hingegen besteht nur eine Gedankenverbindung wenn die vier Flüsse des Paradieses erscheinen, ihr Wasser in den Mund der symbolischen Figuren der Evangelisten giessend [3]). Doch entbehrt die Vorstellung einer objectiven Beglaubigung nicht, welche ein ethisches Verhältniss der Natur zum Erlöser andeutend, den Jordan bei der Taufe Christi bewegt von der heiligen Handlung zeigt: einmal sieht man ihn nehmlich den geöffneten Himmel anstaunend [4]), ein andermal wie er vor dem Herrn zurückschrickt [5]), gleichwie einst bei dem Durchgang der Israeliten unter Josua.

Die letztern Figuren, die Paradiesesflüsse und der Jordan bei der Taufe Christi, sind es, welche in diesem Zeitalter am häufigsten in menschlicher Gestalt erscheinen.

2. Die vier Flüsse des Paradieses sind in dreifacher Hinsicht zur Darstellung gekommen: theils eigentlich in Beziehung auf das Schöpfungswerk, theils symbolisch in Anwendung auf die evangelische Geschichte, endlich in Beziehung auf die letzten Dinge.

[1]) In der Bibel von St. Paul 9. Jahrh. zu Rom.

[2]) Im Evangel. 11. Jahrh. zu Prag.

[3]) In der Bibel 12. Jahrh. zu Erlangen.

[4]) In dem Hortus deliciarum 12. Jahrh. zu Strassburg.

[5]) In einem Frescogemälde in S. Laura auf dem Berge Athos. Den Gedanken spricht schon Ambrosius aus in einem Hymnus auf Epiphanias als Fest der Taufe Christi, Opp. ed. Bened. T. II. p. 1221. e. auch bei Daniel Thes. hymn. T. I. p. 19.

Die älteste Darstellung der erstern Art und überhaupt eine der ältesten Personificationen der Paradiesesflüsse findet sich in einer Handschrift der Benedictio fontis in der Bibliothek der Minerva zu Rom [1]). Die Formel für die Einsegnung des Taufwassers enthält nehmlich eine Beziehung auf die Erschaffung des Wassers und auf die Flüsse, die von dem Garten Eden ausgingen, mit den Worten: „Ich segne dich, Creatur des Wassers durch den lebendigen Gott, der dich im Anfang durch sein Wort von dem Trockenen sonderte und in vier Flüssen alles Land bewässern liess“. Dieser Text hat Veranlassung gegeben in der mit Miniaturen geschmückten Handschrift die Paradiesesflüsse abzubilden: sie erscheinen unter einander als Köpfe, welche das Wasser ausspeien; dem obersten und untersten ist auch der Name beigeschrieben: *Geon* und *Everates*. Darüber sieht man das Meer, auch mit der Inschrift *Mare*, aber unpersönlich. Also ist hier wie der Meergott ganz bei Seite bleibt, so bei den Flüssen die Personification nur angedeutet. — Späterhin sind sie in ganzer Figur vorgestellt, namentlich in einer pariser Handschrift der ins Lateinische übersetzten Geschichte des Josephus, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die von einer niederländischen Hand mit Initialen verziert ist [2]): da zeigt die erste grosse Initiale bei der Erschaffung Adams die vier Flüsse des Paradieses als vier Männchen, von denen zwei nackend in den blauen Zwickeln, mit beigeschriebenen Namen. Bei derselben Veranlassung erscheinen sie als vier nackte Nymphen in einem Miniaturbilde aus der

[1]) Schrank I. Litt. D. Abgebild. in der Grösse des Originals bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXXIX, 2.

[2]) K. Bibl. Suppl. lat. n. 332. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 290.

zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, worauf wir im folgenden Abschnitt zurückkommen.

Am geläufigsten ist die Darstellung der Paradiesesflüsse als Sinnbild der vier Evangelien, — ein Typus, der, wie er seit uralter Zeit in der Kirche, namentlich schon von Cyprian (in einem Briefe vom J. 256) [1]) geltend gemacht war, so auf das Mittelalter insbesondere durch Isidorus [2]) übergegangen ist, der die vier Flüsse, in welche die Eine Quelle des Paradieses sich theilt, geradezu von den Evangelien erklärt, deren Verkündigung, obwohl vierfältig, doch Eine sei, weil sie von einem und demselben göttlichen Munde ausgegangen. Dieser Typus wird bei der Symbolik der christlichen Kunst im folgenden Bande näher zur Erörterung kommen. Hier sei nur noch verwiesen auf die Inschrift zu einem Miniaturbilde des 12. Jahrhunderts (von der sogleich die Rede sein wird), woraus zu ersehen, in welcher Ordnung die einzelnen Paradiesesflüsse den Evangelisten zugetheilt worden. Indem wir also für jetzt nur die Kunstvorstellung und zwar die Darstellung der Paradiesesflüsse als Personen in's Auge fassen; so ergiebt sich zuvörderst, dass wie in der vorigen Periode diese Flüsse nur nach der natürlichen Erscheinung gebildet sind, so diese unpersönliche Darstellung noch beibehalten ist in einer Anzahl Mosaiken so wie in einem Miniaturbilde aus dem Anfang dieses Zeitalters, welche übereinstimmend das Lamm Gottes auf einem Berge stehend zeigen, von dem die vier Flüsse des Paradieses entspringen: das sind die Mosaiken von S. Prassede, S. Cecilia und S. Marco zu Rom [3]), und eine Initiale in dem Sacramen-

[1]) Cyprian. Epist. LXXIII. ad Jubajan. p. 132. ed. Batuz.

[2]) Isidor. in Genes. c. III. §. 3. Opp. ed. Areval. T. V. p. 270. und Prooem. in lib. vet. ac nov. Test. c. 86. Ibid. p. 214.

[3]) Abgebild. bei Ciampini Vet. monim. T. II. p. 149. 162. 123. Tab. XLVII. LII. XXXVII.

tarium des Drogon, Bischofs von Metz, Sohnes Kaiser Karl's des Grossen in der K. Bibliothek zu Paris [1]), sämmtlich aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts; — dieselbe Vorstellung findet sich auch zu Ende dieses Zeitalters in den Mosaiken, welche einst die Tribune der alten Peterskirche schmückten [2]) aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Aber in andern Bildwerken sind dieselben häufig in Person dargestellt. Erstens in Miniaturen zweier Evangelienhandschriften der K. Bibliothek zu München, die schon früher vorgekommen sind. Die eine aus dem 11. Jahrhundert zeigt in den vier Ecken des Bildes, dessen Mitte Christus umgeben von Sol und Luna, Uranus und Tellus einnimmt (s. oben S. 79.), die Symbole der Evangelisten (Mensch, Löwe, Ochs, Adler) und unter jedem derselben einen der vier Flüsse des Paradieses als ein nacktes Weib in halber Figur, von dessen Leib drei Strahlen ausgehn: die mystische Deutung dieser Figuren giebt die Inschrift auf der andern Seite, deren Anfang am angeführten Ort mitgetheilt ist, — wo es von Christus weiter heisst:

Hac ope divina paradysi calcat amoena
Et velut hic stando, victoris signa gerendo
In supra positis animalibus atque figuris
Flumina lege pari dat mystica quatuor orbi.
Qui sitit inde bibat, salvus per secula vivat.

Die andere Handschrift ist das Evangelistarium des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Niedermünster [3]), welches zu Anfang eines jeden Evangelium ein Miniaturbild enthält, dessen Mitte der Evangelist einnimmt: über ihm erscheint seine symbolische Figur, unter ihm ein Fluss-

[1]) Abgebild. bei Bastard Peint. et ornem. des manuscr. Mss. Franç. Trois. Livrais.

[2]) Abgebild. bei Knapp Die Basiliken des christl. Roms Taf. III. fig. C. und bei Piper Evang. Kalender für 1851. zu S. 51.

[3]) Cim. 54. s. oben S. 79.

gott, sitzend, mit zwei Hörnern am Haupt (mit Ausnahme des Physon bei Johannes), eine Urne ausgiessend. Alle drei Figuren sind jedesmal mit Inschriften versehen, von denen hier die zu den Evangelisten und zu den Flussgöttern folgen:

Matthäus.

Nuncius iste boni fluit amnis ut hic paradisi.
Geon interpretatur felicitas et significat evangelium Matthei.

Marcus.

Hic fluit ut Tigris racionis dogmate velox.
Tigris interpretatur fertilitas et signif. evang. Marci.

Lucas.

Ut fluvius stagnas cum caelica dogmata ructas.
Eufrates interpretatur velocitas et signif. evang. Lucae.

Johannes.

Hic reserat scriptis superi misteria fontis.
Physon insufflacio interpretatur et signif. evang. Johannis.

Dieselbe Zusammenstellung der Paradiesesflüsse mit den Evangelisten giebt Papst Innocenz III. [1]) zu Anfang und nach ihm Durandus [2]) um die Mitte des 13. Jahrhunderts. — Dazu kommen die Miniaturen zweier Handschriften zu Aschaffenburg und Erlangen aus dem 12. Jahrhundert: die erstere, ein Evangeliarium aus Mainz, zeigt auf dem ersten Blatt in den Ecken die vier Evangelisten (zwischen denen zwei Cherubim auf reichbeschwingten Rädern vorgestellt sind), und die Figuren der vier Paradiesesströme, welche auf Felsen sitzend die Fluth aus grossen Urnen giessen [3]). In der andern Handschrift, einer Bibel zu Erlangen [4]), enthal-

[1]) Innocent. III. Serm. in communi de evangelist. Opp. Colon. 1575. p. 168.

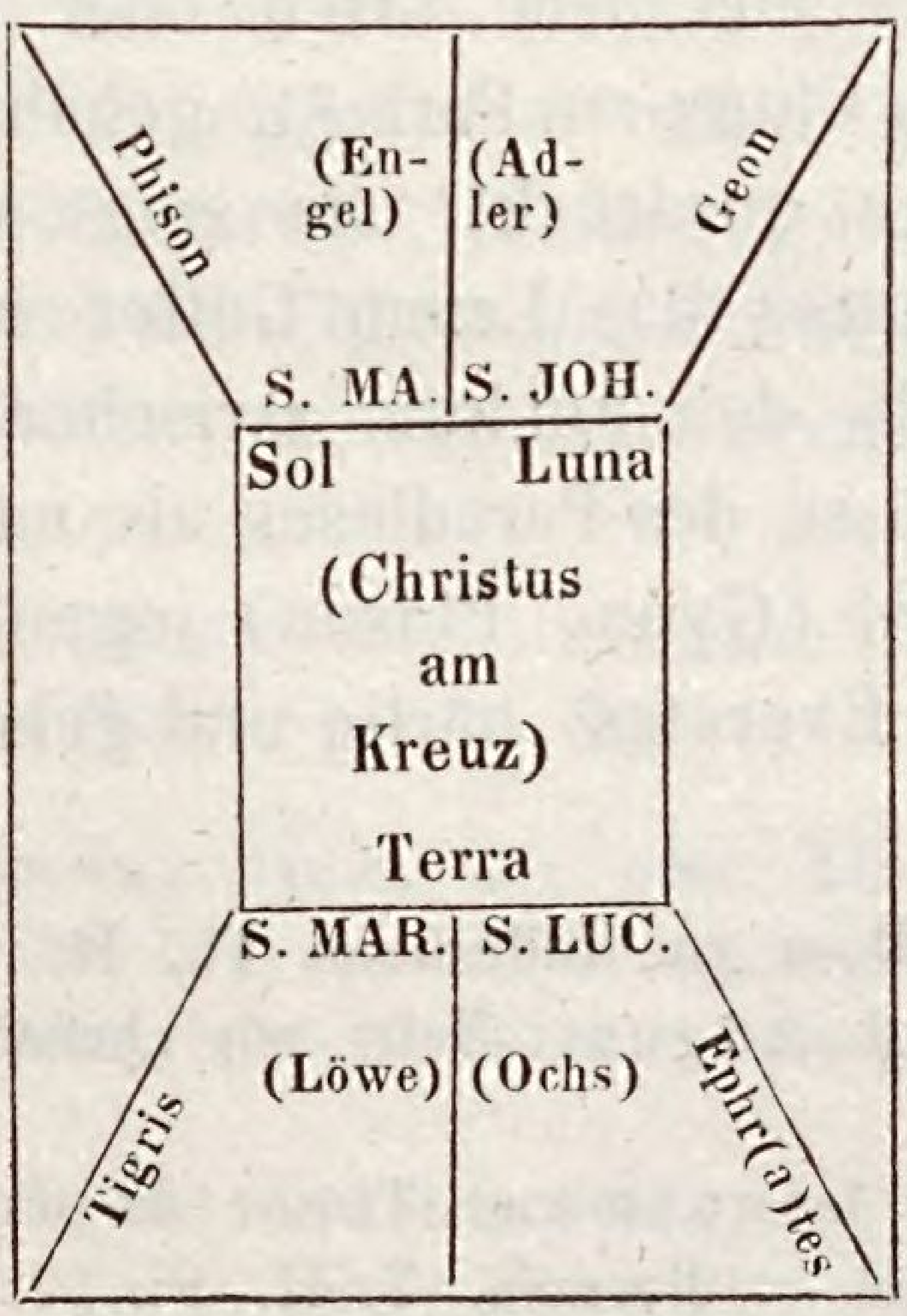
[2]) Durand. Rationar. div. offic. Lib. VII. c. 44. §. 5.

[3]) Merkel Die Miniaturen und Manuscr. der Hofbibl. zu Aschaffenburg S. 12. n. 3. Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. I. S. 377., wo die Handschrift nach dem Stil ihrer Gemälde in's Ende des 12. Jahrh. gesetzt wird.

[4]) In welcher auch das Meer so wie die Erde in Person vorgestellt sind in einem Bilde zur Schöpfungsgeschichte, s. oben S. 81.

ten die Initialen zu Anfang der Evangelien eine eigenthümliche Composition: nehmlich die symbolischen Figuren der Evangelisten mit vier oder sechs Flügeln auf einem Rade stehend, nach der Reihe mit dem Kopf eines Menschen, Löwen, Ochsen, Adlers, und oberhalb derselben die Figuren der Paradiesesflüsse, welche ihre Urnen so ausgiessen, dass der Wasserstrahl jenen Figuren in den Mund fliesst.

Von Sculpturwerken dieser Art ist zuerst aus dem Ende des 10. Jahrhunderts der Deckel des epternacher Evangeliarium von Goldblech zu bemerken, in dessen Mitte eine Elfenbeintafel den Gekreuzigten, umgeben von den Figuren der Sonne, des Mondes und der Erde zeigt [1]: das Goldblech enthält in getriebener Arbeit ausser den Bildern von Heiligen so wie des Königs Otto II. und seiner Gemahlin Theophania, welche die Felder seitwärts einnehmen, oben und unten die Symbole der Evangelisten (deren Namen beigefügt sind) mit den gleichfalls benannten Figuren der Paradiesesflüsse in folgender Ordnung:



[1]) S. oben S. 73. 163.

Es weicht also die Combination der Flüsse mit den Evangelisten von der aus dem Evangelistarium von Niedermünster eben angeführten insofern ab, als dort die Flüsse zu Matthäus und Johannes umgetauscht sind. Uebrigens erscheint hier neben den sitzenden Figuren der Flüsse, welche ihre Urnen ausgiessen, ein Baum, den drei von ihnen mit der einen Hand anfassen. — Hierauf folgt die eherne Säule, welche von Bernward Bischof von Hildesheim im J. 1022 im Michaeliskloster errichtet worden und jetzt im Domhof daselbst sich befindet: während der Schaft derselben mit 28 Darstellungen aus der Lebensgeschichte Jesu von der Taufe bis zum Einzug in Jerusalem geschmückt ist, woran sich ein (im J. 1544 zerstörtes) Crucifix anschloss, welches auf dem Kapitäl ruhte, zeigt die Basis auf jeder Ecke der Plinthe eine der Figuren der Paradiesesflüsse mit der Urne, aus der Wasser strömt [1]. — Eine ähnliche Bestimmung wie der eben beschriebene Deckel von Goldblech und Elfenbein hat wahrscheinlich eine Kupferplatte aus dem 11ten oder 12. Jahrhundert, jetzt im Museum Cluny zu Paris [2], gehabt, die auch denselben Gedanken ausdrückt: sie zeigt nehmlich in der Mitte eines Kreuzes das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne, umher in den Feldern zwischen den Armen des Kreuzes die Flüsse des Paradieses als männliche Figuren, die beiden obern (Gyon, Phison) jugendlich, die beiden untern (Tygris, Everates) bärtig und gehörnt, die sämmt-

[1]) Kratz Der Dom zu Hildesheim Th. II. S. 66. mit Abbild. Taf. VII. Vergl. Augusti Beitr. zur christl. Kunstgesch. Bd. I. S. 204.

[2]) Abgebild. bei Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Rec. de basrel. et d'ornem. T. II. Pl. 32. du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. IX. Pl. 25; beschrieben von Guilhermy in Didron Annal. archéol. T. I. p. 47. und von Didron Iconogr. chrét. p. 326. mit Abbildung des Lammes.

lich auf Bogen sitzend statt der Urnen Flaschen mit langem Halse halten, woraus ein Wasserstrahl sich ergiesst; dazu gehört die Inschrift:

Fons paradisiacus p(er) flumina quatuor ex(it),
H(a)ec quadriga levis $X_{\overline{\rho\varepsilon}}$ per omnia vexit.

Das heisst: gleich der Quelle des Paradieses ist das Evangelium vierfältig ausgegangen; auf diesem Triumphwagen [1]) ist die Kunde von Christus überallhin verbreitet, hat er selbst überall seinen Einzug gehalten. — Hiernach sind die Figuren der Paradiesesflüsse verständlich, die an einem tragbaren Altärchen des 11. Jahrhunderts angebracht sind, der in der Peter Levenschen Sammlung zu Köln sich befindet [2]): die steinerne Altartafel hat eine hölzerne Einfassung, die mit Messing stark überzogen, mit Arabesken gravirt und vergoldet ist, alle Figürchen sind von Silber und ebenfalls vergoldet; diese Einfassung enthält zu beiden Seiten einen Cherub, mit sechs Flügeln und sechs Augen in betender Stellung, beide einander zugekehrt, — wie sie an dem Deckel der Bundeslade angebracht waren [3]); oben und unten steht ein Engel, welcher aus einem Kruge Wasser giesst; in den vier Ecken aber sitzen die Flüsse des Paradieses, halbnackte jugendliche Gestalten, welche ihre Urnen ausgiessen, in dieser Ordnung:

Phison	Evrates
Geon	Tigris.

[1]) So sagt Durandus Ration. div. offic. Lib. VII. c. 44. §. 3. (nach Innocent. l. c. p. 167): hujus (Christi) quadriga est evangelica doctrina, per quam ejus fama per mundum vehitur universum.

[2]) Abgebild. bei Heideloff Ornamentik des Mittelalters H. VIII. S. 17. Taf. III. fig. a. Der Herausgeber setzt den Altar in's 8. Jahrhundert; s. dagegen Texier in Didron Annal. archéol. T. IV. p. 291.

[3]) 2 Mos. 25, 18. 20. 37, 7. 9.

Die allgemeine Symbolik, die in den Paradiesesströmen liegt, schliesst sich der Bestimmung dieses Altars besonders enge an: denn überall bei Reisen über Land und Meer sollte derselbe der Andacht eine geweihte Stätte errichten, wie jene vier Flüsse den Lauf des Wortes Gottes durch alle Lande andeuten. — Wiederum zeigen sich zwischen den Symbolen der Evangelisten die Figuren der Paradiesesflüsse mit ihren Urnen emaillirt auf dem Deckel eines länglichen Reliquienkastens im Domschatz zu Bamberg [1]), der an den Seiten die Figuren der Apostel von Elfenbein enthält: sie sind jedoch nicht vollständig (es sind nur zwei vorhanden), da ein mittlerer Streifen verloren gegangen ist.

Besonders bemerkenswerth ist noch das wiederholte Vorkommen dieser Flüsse an *Taufgeräth.* Es liegt dem ausser der sinnbildlichen Hindeutung auf die evangelische Verkündigung insbesondere die Beziehung zum Grunde auf die Erschaffung des Wassers überhaupt und der Paradiesesströme insbesondere, die bei der Einsegnung des Taufwassers ausgesprochen wird, — aus welcher Veranlassung bei einem solchen Text (der Benedictio fontis) schon in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts (s. vorhin S. 515.) dieselben als wasserspeiende Köpfe vorgestellt sind. So erscheinen sie nun auch an einem Taufstein in der Michaeliskirche zu Altenstadt bei Schöngau in Baiern aus dem Ende des 11ten oder dem Anfang des 12. Jahrhunderts [2]) in gleicher Bildung als gehörnte Masken, aus deren Mund Wasser strömt: und zwar zwischen den vier Evangelisten (die mit den Köpfen ihrer symbolischen

[1]) Erwähnt von Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. I. S. 85; die obigen Angaben habe ich aus eigener Ansicht. Sonderbarerweise ist unter den Symbolen der Evangelisten der Löwe ausgelassen und statt dessen der Engel doppelt vorgestellt.

[2]) E. Förster im Deutschen Kunstblatt 1850. No. 16. S. 122.

Thiere gebildet sind) in den Winkeln der Kreise, welche von diesen eingenommen werden. In ganzer Figur aber sieht man sie an einem etwa gleichzeitigen Taufstein im Dom zu Merseburg [1]), der oberhalb die Bilder der zwölf Propheten und Apostel enthält. Ferner ist eine reiche Symbolik ausgeprägt an dem ehernen Taufbecken im Dom zu Hildesheim aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts [2]), welches getragen wird von den knieenden Gestalten der Paradiesesströme: über ihnen in Runden, die unterhalb und oberhalb von Säulen angeordnet sind (welche die biblischen Ereignisse, die auf die Taufe bezüglich an dem Becken abgebildet sind, aus einander halten), erscheinen die Gestalten, für deren Sinnbilder die Paradiesesflüsse gelten: zuunterst die Figuren der vier Cardinaltugenden, auf welche auch schon von Alters her diese Flüsse sinnbildlich bezogen wurden [3]), dann die vier grossen Propheten und über diesen die Symbole der Evangelisten, sämmtlich durch Inschriften bezeichnet. Die Bedeutung aber der Paradiesesflüsse und der Zusammenhang aller dieser Figuren mit Rücksicht auf die Taufe wird durch folgende Inschriften erläutert, — die erste, welche gleich über dem Haupt der Flussfiguren, an dem untern Rand des Beckens gelesen wird:

Temperiem Geon terrae designat hiatus;
Est velox Tigris, quo fortis significatur;
Frugifer Eufrates est justitiaque notatur;
Os mutans Phison est prudenti similatur.

[1]) Abgebild. bei Puttrich Denkm. der Baukunst in Sachsen. Abth. II. Bd. 1: Merseburg, sein Dom u. a. alterthüml. Bauwerke S. 20. Bl. 4.

[2]) Abgebild. bei Kratz Der Dom zu Hildesheim Th. II. S. 195—200. Taf. 12. fig. 2. Vergl. Kugler Kunstgesch. S. 509 f.

[3]) Schon bei Philos s. Leg. alleg. Lib. I. p. 56. ed. Mang. Vol. I. Desgleichen bei Ambros. De paradis. c. 3. §. 14. 18. Opp. T. I. p. 150. d. 152.

Die andere, welche um den obern Rand des Beckens läuft:

Quatuor irrorant paradisi flumina mundum
Virtutesque rigant totidem cor crimine mundum;
Ora prophetarum qu(a)e vaticinata fuerunt
H(a)ec rata scriptores evangelii cecinerunt.

Aber auch an einem *Abendmahlskelch* sind die Figuren der Paradiesesflüsse angebracht, der ehemals in der Abtei Weingarten sich befand [1]), ein Werk des Conrad de Huse [2]): wie nehmlich am Fuss und Körper desselben in je vier Medaillons alt- und neutestamentliche Ereignisse, die einander entsprechen, wie die Sündfluth und die Taufe Christi, abgebildet sind, so erscheinen zwischen diesen Medaillons unten die liegenden Figuren der vier Flüsse, ihre Urnen ausgiessend, mit beigeschriebenen Namen, oben die symbolischen Figuren der Evangelisten.

Nach dieser vielfältigen Ausschmückung kirchlichen Geräths mit den personificirten Paradiesesflüssen kann es nicht auffallen, dass diese Figuren auch an den Kirchengebäuden selber gebildet sind: solche Bildwerke sind aus dem 12. Jahrhundert in der Kathedrale zu Autun und in der Kirche zu Vézelay; in beiden haben die Flussgötter Kronen auf dem Haupt, in der letztern (wo sie an einem Kapitäl der Südseite erscheinen) zeigt sich die schon anderweit bemerkte Verschiedenheit, dass drei derselben aus Urnen das Wasser fliessen lassen, während der vierte es aus dem Munde speit [3]).

Endlich sind zuweilen die Paradiesesströme mit Be-

1) Abgebild. bei Gerbert Vet. liturg. Alemann. P. I. p. 219. Tab. III. d'Agincourt Scult. Tav. XXIX, 28. Didron Annal. archéol. T. III. zu p. 207.

2) Nach Gerbert wird nur der Name dieses Meisters aufgeführt von Cicognara Storia d. scult. Vol. III. ed. in 8°. p. 107.

3) Crosnier im Bulletin monum. par de Caumont. T. XIV. p. 179.

ziehung auf die *letzten Dinge* zur Darstellung gekommen. Einmal bei dem jüngsten Gericht in dem Miniaturbilde eines Evangeliarium im Dom zu Trier wahrscheinlich aus dem Ende des 12. Jahrhunderts [1]): dasselbe zeigt wie gewöhnlich Christus auf dem Regenbogen sitzend, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, — weiterhin in den Ecken der Einfassung sieht man in Runden die vier Flüsse in Gestalt von Jünglingen, von denen zwei sitzend aus Urnen Wasser giessen, zwei knieend aus dem Munde Wasser speien, die drei ersten ganz nackt, der letzte bis zu den Knieen durch ein Kleid bedeckt: da scheint nur der Parallelismus mit den Evangelisten ihre Darstellung motivirt zu haben. Eine unmittelbare Veranlassung zu derselben aber ergab sich bei der Vorstellung des himmlischen Paradieses, wenn man dafür das Bild des irdischen entlehnte. So enthält ein Gemälde des Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg auch aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts [2]) das Paradies als Schauplatz des ewig seligen Lebens, wo die Auserwählten im Schooss Abrahams ruhend erscheinen: da nehmen gleichfalls die Figuren der Paradiesesflüsse mit ihren Urnen die vier Ecken ein.

Schliesslich gedenke ich einiger Mosaikbilder, in denen die Paradiesesflüsse nicht sowohl in dogmatischem Zusammenhang, als in *kosmographischer* Bedeutung erscheinen, von denen jedoch das erstere auch den Gedanken an die letzten Dinge zulässt. Es sind dies die Mosaiken im Dom zu Aosta und zwar im Fussboden des Chors [3]),

[1]) Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Domcapit. von Wilmowsky in Trier.

[2]) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 54.

[3]) Nach gefälliger Mittheilung des Herrn Dr. Bethmann in Berlin, dem ich auch die Kunde von dem gleich zu erwähnenden Miniaturbilde verdanke.

in deren Mitte das Jahr (annus) thront, umgeben von den Beschäftigungen der Monate; dazu kommen ausser Wunderthieren die vier Flüsse des Paradieses: es sind also Zeit und Raum, deren Bilder hier vor die Augen treten, der Raum nehmlich sofern diese Flüsse in alle vier Weltgegenden sich ausbreiten sollen; — aber neben dem Bilde der wechselvollen Zeit und bei dem Gedanken der Vergänglichkeit, den sie erweckt, könnte das Bild der vier Flüsse wohl an die unvergängliche Freude des Paradieses d. h. des ewigen Lebens erinnern. Hingegen scheint nur ein Bild der Welt beabsichtigt zu sein in den schon früher (S. 103.) erwähnten Mosaiken des 12ten oder 13. Jahrhunderts, die ehemals den Chor von S. Remi zu Rheims einnahmen, wo in der Mitte einer Tafel das Meer in weiblicher Gestalt erscheint, während in den Ecken die vier Paradiesesflüsse als Männer, welche aus Urnen Wasser giessen, vorgestellt sind.

3. Ausserdem sind zwar in einer Reihe alttestamentlicher Scenen Fluss- und Meergötter persönlich vorgestellt; doch kommen solche Bilder nur vereinzelt vor.

Die erste derselben ist die Findung Mosis in einem Miniaturbilde der Bibel von St. Paul im Kloster S. Calisto zu Rom aus der Mitte des 9. Jahrhunderts [1]: der Nil sitzt oben am Anfang des Wassers als ein Mann mit nacktem Oberleib, der mit ganz ungewöhnlichen Attributen ausgestattet ist, er hat nehmlich in der Linken einen Pfeil, in der Rechten einen Blitz. — Dieselbe Handschrift enthält von dem Durchzug der Israeliten durch den Jordan unter Josua ein Gemälde [2], worin man den Flussgott doppelt erblickt: sie sitzen einander zugekehrt an beiden Enden des Flusses und lassen aus ihren Urnen sein Wasser

[1] S. d. vorige Anm. Bei d'Agincourt Pitt. (s. folg. Anm.) ist dies Bild nicht erwähnt.

[2] Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XLI, 7. und nach einer Durchzeichnung über dem Original Ibid. Tav. XLIV, 2.

hervorgehn, aber zugleich thürmen sie die Wellen vor sich auf, so dass dessen Bett dazwischen für die durchziehenden Israeliten trocken bleibt; in der Mitte sieht man die Bundeslade des Herrn, vor welcher das Wasser des Jordan zum Stehen gekommen (Jos. 4, 7.) und jenseits den Josua nebst den Männern, welche die Steine zum Denkmal tragen. Es zeigt sich in diesen Flussgöttern [1]) Bekanntschaft mit altchristlichen Vorbildern, wenigstens mit ihren italienischen Nachahmungen, obwohl sonst die Miniaturmalereien der Handschrift von dem antiken Kunstcharakter abweichen.

Von besonderem Interesse ist der Durchgang durch's rothe Meer, wie er mit reichlicher mythologischer Ausschmückung und so auch mit der weiblichen Figur dieses Meeres (der *Ἐρυθρὰ θάλασσα* laut der Inschrift) in mehreren Miniaturgemälden abgebildet ist. Zuerst in einer Handschrift der Werke des Gregor von Nazianz aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts (zwischen 867—886) in Paris [2]), wo jedoch nur die Personification des rothen Meeres erscheint, eine nackte weibliche Gestalt mit einem Ruder in der Hand, welche auf das Geheiss des Moses wartet, der mit seinem Stabe die Wasser zurückwinkt. Sodann mit dem Untergang des Pharao in zwei Handschriften, einer pariser aus dem 10. Jahrhundert und einer vaticanischen aus dem 11. 12. Jahrhundert, die wegen der Figuren des Abgrundes und der Nacht schon früher erwähnt sind [3]). Die erstere stellt das Ereigniss in zwei

1) Wie v. Rumohr bemerkt, Italien. Forschungen Th. I. S. 224.

2) K. Bibl. Mss. grecq. n. 510. ehemals n. 1809. Die Handschrift ist beschrieben von Montfaucon Palaeogr. graec. p. 250 sqq. Von jenem Bilde ist eine kurze Angabe bei Millin Voy. dans le midi de la France T. II. p. 356. not. und eine Beschreibung bei Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 212. n. 28, b.

3) S. oben S. 115. 360 f.

Abtheilungen unter einander dar[1], die aber neben einander zu denken sind; nehmlich die Nymphe des rothen Meeres soll die Mitte der Scene einnehmen, indem sie hier in der untern Abtheilung zur Linken vorgestellt ist: sie ragt mit halbem Leibe aus dem Wasser hervor und hält mit der Rechten ein Ruder über der Schulter, mit der Linken scheint sie dem Pharao in die Tiefe zu winken: dieser ist auch schon von der Figur des Abgrundes erfasst, welche von ertrinkenden Menschen und Pferden umgeben ist, während hinter ihm die Aegypter noch gereiht stehen. Auf der andern Seite der Meernymphe, welche in der obern Abtheilung rechts anfängt, sieht man zuerst die Wüste in männlicher Gestalt und weiter links die Israeliten, in deren Mitte Moses mit dem Stabe in der Hand sich nach dem Meer zurückgewendet hat, vor ihnen am linken Ende der Reihe ist die Feuersäule, hinter ihnen oberhalb der Figur der Wüste erscheint die Nacht. Ganz dieselbe Composition zeigt das Miniaturgemälde in der vaticanischen Handschrift[2], nur

[1]) Abgebild. bei Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon. T. I. Pl. XXXIX. (s. oben Th. I. S. 25.); beschrieben von Millin l. c. p. 355 sq. not. und Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 221 f. n. 9. Die Anordnung der Composition nach zwei Abtheilungen (die in diesen Beschreibungen nicht angenommen wird) habe ich der Abbildung entnommen.

[2]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. LXII, 4. in der Grösse des Originals. Derselbe setzt die Handschrift in's 14. Jahrhundert und findet in ihr das erste Zeichen des Wiederaufblühens der Malerei in Griechenland. Dem widerspricht Platner Beschreib. Rom's II, 2. S. 356. Anm., wo eine andere Zeitbestimmung der Handschrift von Mai mitgetheilt wird, die ich im Text befolgt habe. Auch bei Kugler Handb. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 60. Anm. wird vor dieser Aufstellung d'Agincourts gewarnt mit dem Bemerken: der erste Blick zeige, dass wir die Copie einer vortrefflichen uralten Arbeit vor uns haben,

dass sie hier fortlaufend in Einer Breite ausgeführt ist; dasselbe enthält auch die ähnlichen Figuren des rothen Meeres, des Abgrundes, der Wüste und der Nacht, nur ohne beigeschriebene Namen: die Meernymphe, gleichfalls mit halbem Leibe aus dem Wasser hervorragend und mit der Rechten dem Pharao in die Tiefe winkend, trägt hier in der Linken statt des Ruders einen Zweizack.

Auch bei David ist einigemal der Jordan in Person vorgestellt. Namentlich aus Anlass der Stelle Psalm 42, 7: „darum gedenk' ich dein aus dem Lande des Jordan, des Hermon" in dem mehrerwähnten Psalterium des 10. Jahrhunderts zu Stuttgart [1]: man sieht im Hintergrunde rechts den König; vorn in der Mitte erscheint die Terra weiblich gebildet, zu beiden Seiten breiten die blauen Fluthen des Jordan sich aus, an dessen Enden zwei männliche Figuren sitzen, die eine zur Rechten nackt, mit einem Füllhorn auf der Schulter, aus welchem Blätter spriessen, die andere zur Linken bekleidet, mit einem Palmzweig: der Name ist über beiden getheilt geschrieben DAN-JOR. — Dieselbe Handschrift zeigt auch einen Meerdämon in einem Bilde [2] zu Ps. 69, 15. 16., wo David den Herrn anruft: „Rette mich aus dem Schlamm, dass ich nicht versinke! ... Lass nicht die Wasserfluth mich überströmen und nicht den Abgrund mich schlingen", — eine Scene, die nach Analogie der Darstellung, wie Jonas in's Meer geworfen wird, aufgefasst ist, während sie eine entgegengesetzte Veranlassung hat: denn hier ist es ein Verehrer Jehova's, der von zwei feindlichen Männern aus dem Schiff in's Meer hinabgelassen und von einem Ungeheuer

die den Miniaturen der vaticanischen Handschrift des Josua wenig nachstehen möchte.

[1]) Bl. 54. a. s. oben S. 80. Anm. 2.

[2]) Bl. 79. a.

verschlungen wird; als Personification des Meeres aber erhebt sich aus demselben eine männliche Gestalt, in halber Figur sichtbar, welche in ein Horn bläset. — Desgleichen enthält ein Psalterium der barberinischen Bibliothek v. J. 1177 ein Miniaturgemälde [1]) von ungemeiner Feinheit in der Ausführung, dessen Composition als bemerkenswerthe Probe altchristlicher Auffassungsart ausgezeichnet wird; sie entspricht aber ganz dem Gemälde in einem Psalterium des 10. Jahrhunderts zu Paris, das wegen der Figur des Berges Bethlehem früher (S. 479.) beschrieben ist: so erscheint auch hier David in Begleitung einer weiblichen Figur, welche ohne Zweifel die Melodie ist, in einem Hain; hinten ein Gemäuer, über dem eine Figur hervorschaut, gleich als zu horchen; unten ein Flussgott (wenn es nicht auch ein Berggott ist), dem der Gesang nicht minder süss zu lauten scheint.

Endlich ist noch die Himmelfahrt des Elias zu bemerken in einer vaticanischen Handschrift der Topographie des Cosmas aus dem 9. Jahrhundert [2]), die zwar von dem in Sarkophagreliefs angenommenen Typus abweicht, jedoch den Flussgott nicht fehlen lässt, oberhalb dessen die Rosse emporsteigen: er ist an einem Berge gelagert und erscheint fast nackt, nur den Leib und den einen Arm bedeckt ein Gewand, die Rechte hat er bequem rückwärts über den Kopf gelegt, mit dem linken Arm stützt er sich auf die Urne, aus der Wasser fliesst; Berg und Fluss sind, wie alle Figuren des Gemäldes, durch Inschriften (*ὄρος, Ἰορδάνης*) bezeichnet.

4. Von neutestamentlichen Ereignissen ist es fast nur die Taufe Christi im Jordan, welche zur Darstellung

[1]) Beschrieben und gerühmt von v. Rumohr Italien. Forschungen Th. I. S. 299.

[2]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXXIV, 1. nach einer Durchzeichnung über dem Original.

des Flussgottes Veranlassung gegeben, in einer Reihe von Bildwerken vom 9ten bis zum 13. Jahrhundert. Doch kommen dazu drei merkwürdige Werke, zwei Miniaturbilder und ein Schnitzbild, das eine mit einem vorangehenden, die beiden andern mit einem nachfolgenden Inhalt, von denen wir aber auch die letztern ihres höheren Alters wegen, da sie dem 9ten und 10. Jahrhundert angehören, hier vorgängig in Betracht ziehen.

Es ist erstens der obere Elfenbeindeckel eines Evangelistarium angeblich Karls des Kahlen in der K. Bibliothek zu Paris [1]), auf welchem in einem Oval, von zwei Engeln gehalten, Christus vorgestellt ist thronend, wie er dem unten stehenden Petrus und Paulus die Schlüssel und die Schrift reicht; im Vordergrund erscheint eine sitzende männliche Figur, mit zwei Hörnern am Haupt, in der einen Hand hält sie einen Fisch, in der andern eine Urne, aus der Wasser sich ergiesst, ein Ast liegt auf ihren Knieen und um den einen Arm windet sich eine Schlange. Nach der Mehrzahl der Attribute ist der Flussgott nicht zu verkennen und keineswegs an den Satan zu denken [2]); ungewöhnlich ist nur die Schlange, die sonst wohl der Figur der Erde zugetheilt wird [3]). Es ist also eine Scene in der Nähe des Jordan und nächst der Himmelfahrt Christi gedacht, der aus der Herrlichkeit dem Petrus und Paulus die Zeichen ihres Berufs herabreicht, ähnlich wie Elias

[1]) Suppl. lat. n. 323. in 4°. Abgebild. bei Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Rec. de basrel. et d'ornem. T. I. Pl. 20; beschrieben von Duchalais bei Didron Annal. archéol. Vol. VI. p. 106. und Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 701.

[2]) Wie Lenormant erklärt l. c. p. 16. Vgl. Guenebault Dictionn. iconogr. des monum. T. I. p. 482. col. 1. T. II. p. 324. col. 1. Waagen a. a. O. Den Flussgott erkannte Duchalais l. c., dem Didron in einer Note beistimmt.

[3]) S. oben S. 67. 73. 74. 78. 80. 81. 83.

dem Elisa seinen Mantel in Bildwerken, in denen dabei auch der Flussgott des Jordan vorgestellt ist.

Sodann enthält das eben angeführte Psalterium des 10. Jahrhunderts zu Stuttgart, in welchem bei der Schöpfung von Erde und Meer für das letztere ein Triton vorgestellt ist [1]), dieselbe Figur in der Scene, wie Christus auf der Ueberfahrt über den See Genezareth das Unwetter stillt: sie bläset in ein Horn zum Zeichen des Ungestüms, das in dem See sich erhoben, weshalb sie von Christus bedroht wird (s. oben S. 444.).

Aus der Vorgeschichte des Lebens Jesu aber, welche in den Predigten des Mönchs Jacobus auf die Feste der Maria weit ausgesponnen wird, ist darnach eine eigenthümliche Scene componirt in einer reich verzierten vaticanischen Handschrift dieser Predigten [2]) aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts: Maria ist auf dem Wege zur Elisabeth (Luc. 1, 39.), ein Bote pflückt ihr Blumen von einem Baum; unten ist ein verwischter, doch noch erkennbarer Flussgott, der Wasser ausgiesst [3]), — gegenüber eine nackte Person mit hängenden Brüsten, die zur Maria emporfleht, wobei an die Tellus gedacht werden mag.

5. Von der Taufe Christi mit der Personification des Jordan sind vor allem zwei Bildwerke des 9. Jahr-

[1]) S. oben S. 80.

[2]) n. 1162. Die obigen Angaben verdanke ich gefälliger Mittheilung des Herrn Prof. Waagen. Aus eben dieser Handschrift giebt d'Agincourt einige Abbildungen, deren eine zwei Flussgötter enthält, die vorhin (S. 510. A. 3.) angeführt sind: zur Erklärung dieses Bildes, worüber der Herausgeber mit Stillschweigen hingeht, wäre die Beibringung des Textes zu wünschen.

[3]) Auch in einer pariser Handschrift der Briefe dieses Jacobus aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Ms. Gr. n. 1208.) Bl. 15. b. erscheinen noch Flussgötter in dem antiken Habitus, s. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 229.

hunderts, beide in der K. Bibliothek zu Paris, zu bemerken. Der Elfenbeindeckel eines Sacramentarium aus Metz enthält unter andern Bildern aus dem Leben Jesu auch dies Ereigniss [1]), wobei man unten zur Linken den sitzenden Flussgott erblickt, der die Rechte zu Christus emporhebt und mit der Linken auf eine Urne sich stützt, aus der alles Wasser hervorströmt. In dem Miniaturbild aber eines Liber precum [2]), wo über Christus nicht allein die Taube, sondern auch die Hand Gott-Vaters erscheint (so dass hier die Dreieinigkeit abgebildet ist), kommt das Wasser, in welchem Christus steht, von beiden Seiten aus Urnen, die von knieenden einander zugekehrten Flussgöttern gehalten werden und zum ersten mal die Silben JOR und DAN zur Aufschrift haben, als die Namen der beiden Quellen, aus denen der Jordan entspringen soll.

Ferner aus dem 10—12. Jahrhundert lassen sich mit derselben Vorstellung fünf Miniaturbilder und eben so viele Sculpturwerke nachweisen, wozu noch Mosaiken byzantinischen Ursprungs kommen. Was zuerst die *abendländischen* Bildwerke betrifft; so enthält das Benedictionale Ethelwolds Bischofs von Winchester (970—984) in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth ein Miniaturbild der Taufe Christi [3]), worin der Flussgott des Jordan mit beiden Händen seine Urne zu dessen Füssen ausgiessend, als eine halbnackte bärtige Figur erscheint, mit goldenen Hörnern an den Schläfen begabt.

[1]) Abgebild. bei Lenormant l. c. p. 15. Pl. 18.

[2]) Suppl. lat. n. 641. Abgebild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 210. vergl. dessen Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. p. 164.

[3]) Bl. 25. a. Abgebild. bei Gage in d. Archaeologia T. XXIV. zu p. 62. Pl. XVII. s. dazu p. 38., daraus zur Hälfte (mit dem Flussgott) bei Langlois Essais sur la calligr. des manuscr. du moyen âge zu p. 10.; beschrieben von Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 442.

Ganz abweichend ist die Vorstellung in einem Evangelistarium der Universitätsbibliothek zu Prag aus dem 11. Jahrhundert [1]): der Jordan, ein nackter Jüngling, giesst aus einem länglichen Gefäss von oben auf das Haupt Christi Wasser aus, so dass er bis zu den Füssen ganz davon umgeben ist. — Aus derselben Zeit (vom J. 1022) ist ein Relief der Taufe Christi als erste Gruppe an der ehernen Säule des Bernward Bischofs von Hildesheim, an deren Basis die vier Paradiesesflüsse in menschlicher Gestalt zu bemerken waren: hier sitzt der Flussgott am Rande der Scene und lässt seiner Urne das Wasser entströmen, aus welchem Christus mit halbem Leibe hervorragt [2]). Wiederum die beiden Fluss- oder vielmehr Quellgötter des Jordan, nackte Figürchen, die einander gegenüber sitzend aus ihren Urnen das Wasser ausgiessen, in (oder eigentlich vor) welchem Christus in ganzer Figur sichtbar ist, erscheinen in einem Elfenbeinschnitzwerk [3]), mit der Umschrift:

Abstersit Christi baptismus crimina mundi,

welches der Deckel eines griechischen Lectionarium aus dem 11. Jahrhundert im Dom zu Trier enthält. — Eigenthümlich plastisch und affektvoll ist die Composition eines Miniaturbildes in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts [4]): da ist der Himmel über Christus mittelst weit aufgesperrter

[1]) Bl. 15. a. Waagen im Deutschen Kunstbl. 1850. No. 17. S. 130.

[2]) Kratz Der Dom zu Hildesheim Th. II. S. 67. Augusti Beitr. zur christl. Kunstgesch. Th. I. S. 205.

[3]) Ein Gypsabguss ist in der christl. archäol. Kunst-Samml. der Univ. zu Berlin. Daselbst nimmt die Taufe Christi die untere Hälfte ein, in der obern Abtheilung sieht man die Darstellung Christi im Tempel.

[4]) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 38.

grosser Thorflügel geöffnet und der Flussgott des Jordan unten im Wasser staunt das Wunder an.

Von *griechischen* Bildwerken gehören hierher vor allem zwei Elfenbeintafeln, welche Scenen aus dem Leben Jesu darstellen: die eine im Dom zu Mailand, die durch griechische Aufschriften als Arbeit eines griechischen Künstlers sich zu erkennen giebt, aus dem 10. Jahrhundert oder früher [1]; die andere ein Diptychon im Museum Barberinum zu Rom, welches in den Anfang des 11. Jahrhunderts gesetzt und auch für ein griechisches Werk gehalten wird [2]. Auf der erstern sind zumal bei der Taufe die Figuren sehr verlöscht ob nimiam osculorum frequentiam, wie der Herausgeber bemerkt. Die Anordnung ist in beiden im Wesentlichen dieselbe; auf jener erscheint der Flussgott als eine kleine im Wasser sitzende Figur ohne Attribut, welche die Linke nach Christus ausstreckt; in dem andern Bildwerk, wo er in halber Figur sichtbar ist, mit dem Kopf aus dem Wasser hervorragend, hat er eine Urne in der Hand. Auch auf der bronzenen Thür von St. Paul zu Rom vom J. 1070, welche in Constantinopel gearbeitet ist [3], zeigt sich in der Darstellung der Taufe Christi rechts zu seinen Füssen eine kleine nackte Figur im Wasser liegend ohne Attribut, die ohne Zweifel den Flussgott vorstellt. — Dazu kommt eine Reihe byzantinischer Malereien, — obwohl eine der ältesten, in der vaticanischen Handschrift des Menologium, welches auf Befehl des Kaisers Basilius im 10. Jahrhundert ausgeführt worden, bei Darstellung der Taufe Christi [4] den

[1]) Abgebild. bei Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 263. Tab. XXXI.

[2]) Abgebild. bei Gori l. c. p. 285. 286. Tab. XXXVII; erwähnt von Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 438.

[3]) Abgebild. bei d'Agincourt Scult. Tav. XIV, 2.

[4]) Menolog. Gr. jussu Basilii edit. Urbin. 1727. P. II. p. 86.

Flussgott vermissen lässt. Aber in einem Evangeliarium vom J. 1128, einem kostbar ausgestatteten Manuscript des Kaisers Johann II. Comnenus (der mit dem Prinzen Alexius voran abgebildet ist, wie sie von Christus gesegnet werden) ebenfalls in der vaticanischen Bibliothek, ist ein Miniaturbild der Taufe Christi [1]) hinsichtlich der Vorstellung des Jordan, dessen Wasser die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt, zwiefach bemerkenswerth: zu Anfang desselben ist der Flussgott, eine bärtige Figur, mit seiner Urne gelagert, — weiterhin bietet der Fluss eine Art Genrebild dar, indem man zwei schwimmende Personen im Wasser erblickt und daneben eine dritte, die, übrigens schon ganz entkleidet, sich noch die Stiefel auszieht, um auch hineinzusteigen. Hingegen sitzt der Flussgott mit der Urne selbst im Wasser zu den Füssen Christi in dem Miniaturbilde eines Psalterium des 11. 12. Jahrhunderts im Privatbesitz zu Lyon [2]). — Hiernächst ist auch in Freskogemälden byzantinischer Kirchen, wie einst in den Mosaiken zu Ravenna, diese Personification aufgenommen, jedoch mit einem eigenthümlichen Affekt, — wozu noch in später Zeit das Handbuch für griechische Kirchenmaler Anweisung giebt [3]): darnach soll in jener Scene unterhalb des Täufers ein nackter Mann, querüber liegend mit einer Urne, woraus er Wasser giesst, vorgestellt werden, der hinter sich nach Christus mit Schrecken sich umsieht. So enthält in der Kuppel des Baptisterium von S. Laura auf dem Berge Athos das Bild der Taufe Christi, wobei auch das Meer in weiblicher Gestalt erscheint, den Jordan als eine nackte bärtige Figur in der

[1]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. LIX.

[2]) Im Besitz des Dr. Commarmont; abgebild. bei du Sommerard Les arts du moyen âge. Album. Sér. VIII. Pl. 12.

[3]) Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. par Didron p. 163.

Farbe des Wassers, der mit Schrecken nach ihm sich umsehend sich vor ihm flüchtet (s. oben S. 71 f.), ähnlich wie er vor der Nähe des Herrn beim Durchgang der Bundeslade unter Josua zurückwich.

Bei dieser Reihenfolge von Bildwerken ist jedoch nicht zu übersehen, dass daneben eine kaum minder zahlreiche Folge von Bildern der Taufe Christi hergeht, worin die Personification des Jordan nicht aufgenommen ist. Von solchen Bildern ist als ein Werk griechischer Abkunft ein Miniaturgemälde in dem Menologium des Basilius aus dem 10. Jahrhundert schon erwähnt, wozu noch vermuthlich aus demselben Jahrhundert eine Tafel im Baptisterium zu Florenz kommt, mit Mosaikbildern aus dem Leben Jesu, unter denen auch seine Taufe [1]. — Gleichfalls ohne Flussgott stellen dieselbe dar folgende abendländische Bildwerke: der Elfenbeindeckel eines bamberger Evangeliarium aus dem 9. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu München [2], ungeachtet dabei Sonne und Mond in menschlicher Gestalt gebildet sind; sodann die Miniaturen in dem Missale zu Bamberg aus dem 10. Jahrhundert [3], in dem Evangeliarium Otto's II. aus Epternach in der H. Bibliothek zu Gotha und Egbert's in der Stadtbibliothek zu Trier, beide aus dem Ende des 10. Jahrhunderts [4], in dem Psalterium aus England in Kopenhagen [5] und in

[1]) Abgebild. bei Gori Thes. vet. diptych. T. III. zu p. 334. Tab. I. s. das. p. 333.

[2]) Cim. 56. s. oben S. 152.

[3]) Obwohl darin bei der Kreuzigung die Brustbilder von Sonne und Mond erscheinen, s. oben S. 161.

[4]) Auf dem Elfenbeindeckel des erstern und in einem Miniaturbild des andern sind bei der Kreuzigung Sonne und Mond als Brustbilder vorgestellt, s. oben S. 163. 161.

[5]) Darin sind bei der Kreuzigung Sonne und Mond in halber Figur vorgestellt, s. oben S. 162.

der Bibel zu Erlangen [1]), beide aus dem 12. Jahrhundert, so wie in dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen aus 12. 13. Jahrhundert zu Stuttgart [2]); — endlich das Relief in Goldblech am Kasten der heil. drei Könige vom J. 1168 im Dom zu Köln [3]).

3. Seit dem dreizehnten Jahrhundert.

Merkwürdig ist, wie noch das ganze 13. Jahrhundert hindurch die Darstellung der Flussgötter in biblischen Scenen anhält. Wogegen die beiden folgenden Jahrhunderte fast leer daran sind. Aber seit dem 16. Jahrhundert sind sie auch in diesem Zusammenhang zuweilen wieder zugelassen. Noch mehr werden sie in Bildern mythologischen Inhalts, die seit dieser Zeit so grosse Ausbreitung gewinnen, gleichfalls zur Schilderung der Scene angewandt. Am häufigsten aber erscheinen sie seitdem in selbständiger Composition, indem man beflissen war, Zimmer, Gartenanlagen und öffentliche Plätze mit allegorischen Figuren dieser Art zu schmücken: sie sind demnach sowohl in Gemälden dargestellt, als zumal in Werken der Sculptur, da diese Kunst die persönliche Repräsentation der Naturerscheinung viel weniger entbehren kann, als die Malerei, die eben damals diese Stufe der Kunst überschreitend in der so naturwahren als poetischen Schilderung der Landschaft und somit auch der Gewässer zur Vollendung strebte.

1. Von biblischen Vorstellungen sind es im 13. Jahrhundert wieder die Paradiesesflüsse und der Jordan bei

[1]) Vor der Apocalypse. Ebendaselbst ist auch die Kreuzigung ohne Sonne und Mond, s. oben S. 153. A. 1.

[2]) Bl. 31. vers. In derselben Handschrift erscheinen bei der Kreuzigung Sonne und Mond nur als Gesichter, s. oben S. 167.

[3]) Worin bei der Kreuzigung Sonne und Mond in halber Figur gebildet sind, s. oben S. 165.

der Taufe Christi, welche vorzugsweise zur Darstellung gekommen sind. Bei dem letztern findet die Tradition von seinen beiden Quellen auch in dieser Zeit wie noch späterhin ihren Ausdruck durch die doppelte Personification des Flusses.

Namentlich sind die vier Flüsse des Paradieses als männliche Figuren mit ihren Urnen, woraus Wasser fliesst, gebildet am westlichen Portal der Kathedrale von Rheims [1]) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Hingegen erscheinen sie in einer Bibel der Bibliothek Lobkowitz zu Prag [2]) aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts als nackte Nymphen, welche Wasser aus Gefässen giessen, in der Umgebung des ersten Menschen, der Gott für seine Erschaffung dankt.

Die Personification des Jordan aber bei der Taufe Christi zeigt sich in den Fresken des Baptisterium zu Parma um d. J. 1221, die zwar die niedrigste Stufe der Kunstfertigkeit zeigen unter allen Werken der wieder aufgelebten Malerei, doch gerade von diesem neuen Leben Zeugniss geben, ja als die Geburtsstätte desselben gepriesen sind: der Flussgott ist aber ohne Attribut vorgestellt, nur als eine kleine nackte Figur, die im Wasser liegt [3]). Deutlicher ist die Personification in einem Glasgemälde der Kathedrale zu Chartres [4]), wo wieder zwei Flussgötter erscheinen, die ihre Fluthen zu den Füssen Christi ausgiessen. Auch in einer Handschrift des Gregor von Nazianz zu Paris vom J. 1262 ist der Jordan als Flussgott abgebildet [5]). — Hingegen ist in eben diesem Jahrhundert in derselben Scene diese Personification bei Seite ge-

[1]) Didron Iconogr. chrét. p. 326. not. 1.
[2]) Waagen im Deutschen Kunstblatt 1850. No. 19. S. 148 f.
[3]) Fr. K. im Tüb. Kunstblatt 1827. S. 27.
[4]) Didron Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. p. 164.
[5]) Ms. gr. n. 550. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 230.

lassen in den Miniaturen eines Psalterium zu Bamberg und eines Missale aus Zweifalten zu Stuttgart [1]) so wie eines Psalterium aus England in Kopenhagen [2]), auch in einem venetianischen Gemälde nach byzantinischen Vorbildern in der K. Gallerie zu Berlin [3]).

In einer andern Scene ist noch gegen Ende des Jahrhunderts der Jordan persönlich vorgestellt, in den Mosaiken an der Tribune von S. Maria maggiore [4]) und an der Tribune der Laterankirche [5]), von denen die ersteren zwischen 1288—1292, die andern im J. 1291 von Jacob Torriti ausgeführt sind. Die Anordnung des ganzen Bildes und insbesondere des Flusses darin ist altchristlichen Vorbildern entlehnt, — wie solches die Mosaiken von S. Cosma und Damiano aus dem sechsten [6]) und die Mosaiken von S. Prassede aus dem 9. Jahrhundert [7]) enthalten: da erscheint in der Mitte des Gewölbes der Heiland, umgeben von Heiligen, — und im Vordergrund durch die ganze Breite des Bildes der Jordan, so dass die letzteren Gestalten an seinem Ufer stehen, welches durch Steine und Pflanzen kenntlich gemacht ist; der Fluss selbst ist durch Wellenlinien bezeichnet mit beigeschriebenem Namen, ohne

[1]) Von beiden s. oben S. 181.

[2]) Alte Königl. Manusc. samml. n. 1606. 4°. s. oben S. 385.

[3]) n. 1167.

[4]) Abgebild. bei Knapp Die Basiliken des christl. Rom's Taf. XLVII. Valentini Patriarc. basilica Liberiana Tav. LV. Vergl. Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 284. Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Bd. I. S. 295.

[5]) Abgebild. bei Knapp a. a. O. Taf. XLVI. Valentini Patriarc. basilica Lateran. Vol. II. Tav. XXX. Gruner Spécim. de l'art ornem. Pl. 38. Vergl. Platner a. a. O. III, 1. S. 534.

[6]) S. oben S. 509.

[7]) Abgebild. bei Ciampini Vet. monim. P. II. p. 148. Tab. XLVII. auch in der Rambouxschen Sammlung zu Düsseldorf. Vergl. Platner a. a. O. III, 2. S. 248 f.

Personification. Eben so enthalten die erstgenannten Mosaiken in der Mitte des Gewölbes Christus die Maria krönend und das Brustbild Christi, darunter heilige Personen am Ufer des Jordan, der ebenfalls im Vordergrund die ganze Breite einnimmt: mit reichlichem Pflanzenwuchs besonders in der Laterankirche ist das Ufer eingefasst, der Fluss selbst erscheint mannichfach belebt durch Fische und Schwäne, durch rudernde und segelnde Knaben, die zum Theil geflügelt sind [1]). Zu beiden Seiten aber ist der Flussgott vorgestellt: in S. Maria maggiore sind es bekleidete bärtige Männer, welche sitzend und einander zugekehrt die Urne ausgiessen; — im Lateran dagegen stehende nackte Knabenfiguren, wozu in den letztern eine männliche Figur kommt in der Mitte des Flusses, die mit halbem Leibe aus dem Wasser hervorragend den rechten Arm auf eine Urne stützt, mit dem beigeschriebenen Namen *Jordanes*. Diese dreifache Personification erklärt sich, wie schon vorhin (S. 513.) angedeutet ist, daraus, dass der letztere der eigentliche Flussgott ist, während die Knaben zu den Seiten als Genien die Quellen Jor und Dan repräsentiren, aus deren Vereinigung der Jordan entstehen soll. Dass übrigens der Fluss in diesen Bildern in symbolischer Bedeutung angeordnet ist, erhellt an letzterer Stelle besonders daraus, dass in der Mitte zunächst über demselben die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem erscheint, zu dessen beiden Seiten, aus dem Schnabel einer Taube entspringend, die vier Flüsse des Paradieses in den Jordan sich ergiessen.

Neben dem herrschenden Interesse für biblische Bilder regt sich in dem Zeitalter aber auch schon der Sinn für Motive, die der umgebenden Natur entlehnt sind. So ist von Arnolfo di Cambio an dem schönen Brunnen des Giovanni Pisano zu Perugia um 1280 unter den Sta-

[1]) S. oben Th. I. S. 360.

tuetten, die zum Theil biblischen Inhalts sind, auch die Nymphe des trasimenischen Sees, gleichwie Rom und Perugia, vorgestellt.

2. In den nächsten Jahrhunderten wusste man in biblischen Bildern der Flussgötter zu entbehren. So ist die Vorstellung des Jordan bei der Taufe Christi nur der natürlichen Erscheinung nachgebildet in einem Tempera-Gemälde, das auf dem rechten Flügel eines Triptychon in der Sammlung Borgia zu Velletri vom J. 1336 [1]) sich befindet, so wie in einem Miniaturbilde, welches eine Handschrift des Speculum humanae salvationis in der K. Bibliothek zu München [2]) gleichfalls aus dem 14. Jahrhundert enthält. Auch in dem Hauptwerk der Bildhauerkunst aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, an den Bronzethüren des Baptisterium zu Florenz von Ghiberti, ist an der zuerst (bis 1424) verfertigten bei der Taufe Christi, sodann an der Thür des Hauptportals (ausgeführt bis 1447) bei dem Durchgang der Israeliten unter Josua [3]) die Personification des Jordan vermieden. Selbst an der bronzenen Thür der Peterskirche von der Hand des Antonio Filarete ist ungeachtet der mythologischen Motive, mit denen sie verziert ist [4]), in dem Relief der Kreuzigung des Petrus (vom J. 1445), obwohl dabei die Roma in Person erscheint, der Tiberfluss nur durch Wellenlinien angedeutet.

Zu derselben Zeit aber sind an einem Gebäude von weltlicher Bestimmung Flussgötter angeordnet: der Triumphbogen im Castello nuovo zu Neapel zu Ehren Alfons I. von Arragonien [5]) enthält in einem Bogen über der

[1]) Abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. CXXIV. n. 4.

[2]) Cod. cum. pictur. n. 35. b. Bl. 14. vers.

[3]) Abgebild. bei d'Agincourt Scult. Tav. XLII, 3.

[4]) S. oben Th. I. S. 292 f.

[5]) Abgebild. bei d'Agincourt Archit. Tav. LIII, 1.

Krönung des ganzen Werks zwei bärtige Figuren, welche sitzend und mit dem Rücken einander zugekehrt, mit dem einen Arm auf eine Urne sich stützen, in der andern Hand ein Füllhorn halten.

3. Desto häufiger ist die Vorstellung der Flussgötter in der neuern Kunst seit dem 16. Jahrhundert: von dem herrschenden Interesse für die Ideen und Kunstvorstellungen des klassischen Alterthums, woraus dieselbe hervorgeht, sind auch *biblische* Compositionen nicht unberührt geblieben, — obwohl dieselben in dieser Zeit doch nur ausnahmsweise mit der Figur eines Flussgottes ausgestattet werden.

Vor allen hat Raphael das Motiv einigemal angewandt in den Kuppelbildern der Loggien des Vatican, seiner sogenannten Bibel. Zuerst bei dem Durchgang der Israeliten durch den Jordan [1]) in der zehnten Arkade, wo im Hintergrund Josua mit gen Himmel erhobenen Händen erscheint: in der Mitte des Vordergrundes sieht man die Bundeslade, die durch den Fluss getragen werden soll; links sitzt der Flussgott, ein halbnackter bärtiger Mann, der ihr den Durchgang öffnet, indem er mit beiden Händen die Wogen zurückdrängt. Sodann in der zwölften Arkade bei der Salbung Salomo's zum König [2]) zeigt sich vorn rechts ein Flussgott, sitzend, mit Schilfrohr in der Linken und den rechten Arm auf einen Tigerkopf stützend. Sonst aber ist, wo noch Fluss und Meer in den Loggien Raphaels vorkommen, bei dem Durchgang durch das rothe Meer so wie bei der Taufe Christi, eine solche Personification nicht aufgenommen.

Aber geschildert ist in Bezug auf die evangelische Geschichte der Jordan als Flussgott von Sannazar in seinem

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 220 f.

[2]) Passavant a. a. O. S. 223.

Gedicht de partu virginis (1525), dessen mythologische Bestandtheile im Allgemeinen schon früher dargelegt sind [1]. Als die Engelschaaren die Geburt des Weltheilandes preisen, nachdem schon Berge und Wälder dem Gesang der Hirten geantwortet haben, kommen auch die Fluthen des Jordan in Aufregung; das merkt „der bläuliche König, der Erzeuger der feuchten Gewässer“ [2], der umgeben von seinen Töchtern, den Najaden, deren neunzehn namhaft gemacht werden, sinnend in seiner Grotte sitzt und auf die krystallene Urne sich stützend, woraus das Wasser strömt [3], die auf derselben eingegrabenen Bilder der (dereinstigen) Taufe Christi betrachtet: verwundert erhebt er aus den Wellen das bemooste Haupt mit den Hörnern am Stiergesicht [4] und erblickt weithin die Ufer ungewöhnlich in Blüthe und die Lichter der Hirten in den Wäldern und hört die frohen Gesänge und die himmlischen Stimmen. Das erinnert ihn an die Weissagung des Proteus von der Zukunft Christi und dem Ruhm, der ihm selbst daraus bevorstehe, wenn dereinst der Herr der Welt zur Taufe in den Fluss hinabsteige: da werde er [5], voll Staunen über solchen Gast, die furchtsamen Thalnymphen, seine bläulichen Genossen, ermahnen, rasch auf den Altären Weihrauch zu entzünden und Sitze mit grünem Moose zu versehen und Kränze an schimmernden Säulen aufzuhängen und Purpurrosen, Hyacinthen

1) S. oben Th. I. S. 281—285.

2) Sannazar De partu virg. Lib. III. v. 283.

3) Ibid. v. 298:

> Ipse antro medius, pronaque acclivis in urna
> Fundit aquas.

4) Ibid. v. 323:

> dum sublevat undis
> Muscosum caput et taurino cornua vultu.

5) Ibid. v. 406 sqq.

und Lilien zu mischen und mit dem Blumenflor den König zu bestreuen. — Von einem solchen mythologischen Apparat zur heiligen Geschichte haben jedoch die zeichnenden Künste sich fern gehalten; aber von der einfachen oder vielmehr doppelten Personification des Jordan hat auch diese Zeit ein Beispiel aufzuweisen in einem Gemälde, welches als Decoration der Kirche S. Giovanni zu Florenz nach der Angabe des Herzogs Cosimo zur Taufe seines ältesten Sohnes Francesco von Vasari, wie derselbe rühmt, in der kurzen Frist von sechs Tagen ausgeführt wurde [1]: „man sah viel Volk, welches zuschaut und sich taufen lässt, andere, welche sich in verschiedenen Stellungen auskleiden und ankleiden, in der Höhe Gott Vater, der den heil. Geist herabsendet, unten die Flussgötter Jor und Dan, welche durch die Vereinigung ihrer Wasser den Jordan bilden". — Kaum hierher zu rechnen ist eine emaillirte Schaale von Pierre Rexmon (1571) in der K. Kunstkammer zu Berlin [2], auf der zwar eine biblische Scene und Flussgötter abgebildet sind, aber getrennt: nehmlich um das Aeussere umher läuft die Darstellung des Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt; im Innern ist sie, ausser mit baroken Ornamenten, mit Flussgottheiten versehen.

Einen späten Nachkömmling dieser Kunstrichtung treffen wir noch unter den Werken des Nicolas Poussin, — der zwar in andern Gemälden aus der biblischen Geschichte, worin Quell- und Flusswasser zu sehen ist, dasselbe nach der Natur unpersönlich abgebildet hat, wie bei der Taufe der Juden durch Johannes im Jordan [3]; aber in seiner

[1] Vasari Leben der Maler Bd. IV. S. 91.
[2] (v. Ledebur) Leitfaden S. 44. Kugler Beschreib. S. 145. n. 231.
[3] Im Louvre n. 212. abgebild. bei Lavallée Galerie du musée de France T. I. Pl. 1. Auch bei dem Zusammentreffen der

Composition der Findung Mosis vom J. 1650 im Louvre [1]) erscheint der Nilgott, vom Rücken gesehen, als eine nackte, bärtige Figur, das Haupt bekränzt, mit einem Füllhorn in der Linken, die nach dem Vorgang sich umsieht. Man hat diese allegorische Figur getadelt [2]), da sie die Wahrheit des geschichtlichen Charakters benachtheilige und der Scene einen Schein heidnischer Mythologie gebe, der die Erklärung des Gegenstandes erschwere; es würde auch, meint man, durch ihre Beseitigung die Composition mehr Ruhe gewonnen haben und die Einheit der Handlung besser gewahrt sein: zur Bezeichnung der Localität hätten glücklichere Momente, als die akademische Figur dieses Flusses gewählt werden können, wie die Pyramide, die im Hintergrund erscheint. Es mag aber wohl neben den Wahrzeichen von Menschenhänden die Figur des Flussgottes zugelassen sein im Hinblick auf den Götterglauben der Aegypter und zur Charakteristik des Gegensatzes, da die heidnische Königstochter im Begriff ist der Kindheit des grössten Propheten des Monotheismus Rettung und Schutz zu gewähren.

4. Hingegen ganz an ihrer Stelle finden sich die Flussgötter in den *mythologischen* Compositionen, woran diese Zeit so reich ist; doch sind sie in der Regel nur als Nebenwerk angebracht. So hat Raphael in einem der grossen Deckenbilder der Farnesina bei dem Rath der Götter über die Vermählung der Psyche mit dem Amor im Vordergrunde zwei liegende Flussgötter ange-

Rebecca und des Elieser am Brunnen (vom J. 1648.), im Louvre n. 196., abgebild. ebendas. Pl. 49, ist an eine Quellnymphe nicht gedacht.

1) n. 297. abgebild. bei Lavallée l. c. T. II. Pl. 169. s. auch Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 648 f.

2) Lavallée l. c. T. II. Livrais. XXIX. p. 2.

ordnet [1]; auch erscheinen die Götter der beiden troischen Flüsse nebst einer Najade in einer Composition desselben [2]) von dem Urtheil des Paris [3]. Aber den selbständigen Inhalt einer Composition bilden sie in einem der vier Blätter des Giulio Romano zur Fabel von Apollo und Daphne [4]: der alte Peneus liegt auf seine Urne gestützt, voll Trauer um den Verlust der Tochter; um ihn her bemühen sich vier andere Flussgötter, welche gekommen sind ihn zu trösten: sie erscheinen sämmtlich mit ihren Urnen, woraus das Wasser strömt, so dass es zum Theil unmittelbar die Person des Peneus trifft, das giebt dem Bilde eine gewisse sprudelnde Frische; einen Contrast gegen die dramatische Bewegtheit des Vordergrundes bildet im Hintergrund die einsame Gestalt des Inachus, der selbst trauernd über die Io in seiner Grotte zurückgeblieben ist. Anderswo ist in der Scene selbst, wie Apollo die Daphne verfolgt, wiederum nur nebenbei der Flussgott mit der Urne dargestellt, in einem der neun Gemälde, welche Götterliebschaften zum Gegenstande haben in der Gallerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim, angeblich von Tizian [5], die aber vielmehr dem Alessandro il Padovanino in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beigemessen werden [6]. Der zweiten Hälfte desselben

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 346. Platner Beschreib. Rom's III, 3. S. 598.

[2]) Passavant a. a. O. S. 650.

[3]) Desgleichen enthält ein Gemälde des Innocenzo da Imola: Apollo und Marsyas, im Palast della Viola zu Bologna in baumreicher Landschaft im Hintergrund zur Linken einen Flussgott, der seine Urne ausgiesst, abgebild. bei d'Agincourt Pitt. Tav. CLVIII, 8.

[4]) Gestochen vom Meister mit dem Würfel, Bartsch Peintr. grav. T. XV. p. 198. n. 22. Ein Exempl. im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[5]) Als solche gestochen von P. van Gunst; ein Exempl. im K. Kupferstichkab. zu Berlin.

[6]) Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 52.

Jahrhunderts gehört ein Gemälde des Gerard Lairesse in der K. Gallerie zu Berlin [1], worin man die Thetis erblickt, die ihren Sohn Achilles in ein Gefäss mit Styxwasser taucht, daneben den ruhenden Flussgott und vier Nymphen. — Mehr um ihrer selbst willen sind mannichfache Figuren des Mythus aufgenommen in den Sculpturen an den beiden Brunnen zu Messina, die von Montorsoli von 1547 an ausgeführt sind [2]: an dem Dombrunnen die Reliefbilder der Arethusa, die in eine Quelle, des Narcissus, der in einen Bach verwandelt wird, und andere Darstellungen, die für Brunnen und Wasser sich eignen; auf der Spitze des zweiten Brunnens am Strande die fünf Ellen hohe Statue eines Neptun mit dem Dreizack in der Hand und den Fuss neben einen Delphin gestellt.

5. Zu grösserer Selbständigkeit erhebt sich die Darstellung der Flussgötter in vielfältigen *allegorischen* Bildern, welche vornehmlich einheimische Gewässer zum Gegenstand haben. So enthält eine Federzeichnung von Albrecht Dürer [3] eine nackte Nymphe bei einem Brunnen schlafend, nach einem antiken Motiv, welches eine Aufschrift auf dem Becken des Brunnens ausdrückt, die der lateinischen Anthologie entnommen ist [4]. Ferner ist von Daniel aus Volterra ein kolossaler Flussgott in Fresco gemalt in Villa Salone bei Rom [5]. Und unter den mehrerwähnten

[1]) n. 481. Ebendas. n. 486. ist ein Gemälde des Nic. Poussin: Armida entführt den Rinald, wobei ein Fluss und zwei Najaden.

[2]) Vasari Leben der Maler Bd. V. S. 109. 111.

[3]) Heller Albrecht Dürer Bd. II. S. 96.

[4]) Anthol. lat. ed. Burmann. T. I. p. 62 sq.:

Hujus Nimpha loci, sacri custodia fontis,
Dormio dum bland(a)e sencio murmur aqu(a)e;
Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere: sive bibas sive lavere, tace.

[5]) Vasari Leben der Maler Bd. V. S. 171.

Gemälden, mit denen Francesco de' Salviati den kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu Florenz geschmückt hat, der Arnofluss, in der einen Hand ein reiches Füllhorn, mit der andern einen Vorhang in die Höhe hebend, hinter dem man eine Fiorenza und die mächtigen Päpste und Helden aus der Familie Medici sieht [1]). Zahlreiche Flussgötter aber erscheinen in den Wandmalereien des Cristofano Doceno in einem Hause der Brüder della Calza zu Venedig [2]), deren wegen ihrer chronologischen Figuren auch schon mehrfach gedacht ist [3]). — Man verzierte auch auswendig die Häuser mit solchen Bildern. An der Façade eines Hauses zu Florenz, deren Malereien gleichfalls von Cristofano Doceno ausgeführt worden, sah man ausser Sonne, Mond und Planeten [4]), den sieben freien Künsten u. a., den See Trasimeno durch Nymphen belebt, die aus dem Wasser emporsteigen und Fische daraus hervorziehen; neben dem See die Gestalt der Perugia und ihr gegenüber eine Fiorenza begleitet vom Flussgott Arno, der sie umarmt und liebkoset [5]). Noch vorhanden sind die Frescomalereien des Domenico del Riccio an

1) Ebendas. S. 143.

2) Ebendas. Bd. IV. S. 203. Auf der einen Seitenwand sah man, ausser der Figur der Vinezia Adria umgeben von Meergöttern, im zweiten Bilde die nackten Flussgötter der Drava und Sava mit ihren Vasen, im dritten den Po mit sieben Söhnen als Bild der sieben Arme, die von ihm ausströmen, im vierten den Brenta-Strom mit andern Flüssen des Friauler Landes; auf der andern Seitenwand war der Drava gegenüber der Fluss Tagliamento mit den Bergen von Cadore, sodann dem Po gegenüber der See Benaco und der Mincio-Fluss, die dem Po ihr Wasser zuführen, und weiterhin der Brenta gegenüber der Adige und Tessino, die beide sich in's Meer ergiessen.

3) S. oben S. 368 f. 376. 404.

4) S. oben S. 195. 240 f.

5) Vasari a. a. O. Bd. IV. S. 216.

einem Hause zu Verona: eine Wand desselben zeigt den Kampf der Centauren und eine Menge Flussgötter; eine andere die Vermählung des Benaco (Garda-Sees) mit der Caris, der Nymphe des Sees, wodurch der Fluss Mincio geboren wird, der in der That aus diesem See herauskommt [1]. — Eine besondere Veranlassung, zu mannichfaltiger Theilnahme die Flussgötter vorzuführen, gaben die Exsequien Michelangelo's am 14. Juli 1564 in der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, bei deren Ausschmückung die Künstler von dem Grundsatz ausgingen: „da man einen solchen Mann ehren wolle, so müsse dies nicht mit königlichem Pomp oder überflüssiger Eitelkeit, sondern viel lieber durch Werke voll Geist und Anmuth geschehn, hervorgebracht durch ihr Wissen und die Fertigkeit ihrer Hände, auf dass die Kunst von der Kunst geehrt werde" [2]. Und zwar war nicht minder die Sculptur als die Malerei dabei betheiligt. Es war nehmlich von Battista di Benedetto und Giovanni da Castello die kolossale Statue des Arno und des Tiber gearbeitet, welche auf dem Postament des Katafalks ihre Stelle hatten: der Arno mit dem Abzeichen des Löwen hielt ein Füllhorn mit Blumen und Früchten, Bild der Früchte der Kunst, die in Florenz an's Licht gekommen; — ihm zu Seiten und gegenüber aus seinem Füllhorn Blumen und Früchte in den Händen haltend, lag der Tiber, dessen Abzeichen die Wölfin mit Romulus und Remus war: indem er die Früchte des Arno genoss, zeigte er, dass Michelangelo eine lange Reihe von Jahren in Rom gelebt und dort die Wunder geschaffen habe, welche die Welt in Staunen versetzten. Anderntheils sah man in einem der in den Kapellen angeordneten Gemälde von Alessandro Allori [3] den Michelangelo, wie er in

[1]) Vasari Leben der Maler Bd. IV. S. 333.
[2]) Ebendas. Bd. V. S. 449.
[3]) Ebendas. S. 459 f.

den elyseischen Feldern anlangt, freudig empfangen von den berühmtesten Malern und Bildhauern des Alterthums wie der neuern Zeit, und zu seinen Füssen in schöner, anmuthiger Stellung den Flussgott Arno mit einem Blatt in der Hand, worauf man folgenden Vers aus Dante las, der ursprünglich auf den Virgil bei einem ähnlichen Empfang in einer Region des Inferno sich bezieht [1]:

Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno.

Ein anderes Gemälde von der Hand des Bernardo delle Girandole [2]) enthielt die Flüsse der drei Haupttheile der Welt, den Nil, Ganges und Po, welche trauernd kamen, um mit dem Arno über den gemeinsamen Verlust zu klagen und ihn zu trösten (ein Gedanke, der an die vorhin erwähnte mythologische Composition Giulio Romano's erinnert): das Abzeichen des Nil war ein Krokodil und ein Aehrenkranz; das des Ganges der Vogel Greif und ein Diadem von Edelsteinen; das des Po ein Schwan und eine Krone von schwarzem Ambra. Eine Fama, die man in der Höhe schweben sah, hatte jene Flüsse nach Toscana geleitet und sie umgaben den Arno, der mit Cypressen bekränzt die wasserlose Vase mit einer Hand in die Höhe hielt, in der andern hatte er einen Cypressenzweig, und unter ihm lag ein Löwe. Darunter standen die Verse:

Venimus Arne tuo confixa en vulnere moesta
Flumina, ut ereptum mundo ploremus honorem.

Noch mehr Veranlassung als die Malerei hatte die Bildhauerkunst zur Darstellung von Flussgöttern. Einestheils verfolgte sie darin dieselbe Richtung, die schon früher hervorgetreten ist, solche Figuren als Festbilder zu verwenden. Wie der Triumphbogen Alfons I. zu Neapel mit Flussgöttern geschmückt war, so dienten sie auch

[1]) Dante Inf. IV, 133.

[2]) Vasari a. a. O. S. 463 f. 465.

zur Bewillkommnung bei dem festlichen Empfang Karl's V., als er von Tunis siegreich heimkehrend am 4. Mai 1536 nach Florenz kam: es waren die Flüsse Bagrada (in Africa), Ebro, Donau, Rhein, Tiber und Arno, Kolosse von acht Ellen Grösse, — der letzte ein Werk des Montorsoli [1]), die beiden ersten von Tribolo ausgeführt [2]), und zwar der Bagrada auf der Haut einer Schlange ruhend, der Ebro mit dem Horn Amalthea's in einer und mit einem Ruder in der andern Hand [3]). Und so wurden auch bedeutungsvoll der Arno und Tiber auf dem Katafalk am Grabe Michelangelo's aufgestellt.

Eine eigenthümliche Verwendung aber erhielten die Standbilder der Flussgötter, indem man es liebte, in Gärten und auf öffentlichen Plätzen, bei Brunnen und Wasserleitungen sie aufzustellen und dienstbar zu machen. So sind die schon (S. 480.) erwähnten Statuen des Arno und des Mugnone bei den Wasserwerken in der Herzoglichen Villa zu Castello angeordnet (um 1540): der Mugnone eine vier Ellen hohe Figur von grauem Sandstein, in schöner Stellung auf den Boden hingestreckt, trägt auf einer Schulter eine Vase, aus welcher Wasser in ein Becken strömt; der Arno, auf der Hüfte eine Vase haltend, ruht auf einem Löwen, der eine Lilie hält [4]), — beides

[1]) Vasari Leben der Maler Bd. V. S. 97.

[2]) Ebendas. Bd. IV. S. 68.

[3]) Es enthielt auch der bald darauf zu Florenz aus Anlass der Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Cosimo errichtete Triumphbogen (vergl. oben S. 404.) folgendes Gemälde von der Hand des Battista Franco: auf einem Felsen sass Kaiser Karl V. mit Lorbeer gekrönt, ihm zu Füssen der Fluss Betis mit einer Vase, die aus zwei Mündungen Wasser strömte; daneben war der Donaufluss und ergoss seine Wasser aus sieben Mündungen in's Meer. Vasari a. a. O. Bd. V. S. 42.

[4]) Ebendas. Bd IV. S. 78. 79.

Werke des Tribolo, von dem auch ein Flussgott in natürlicher Grösse in der Villa Rinieri daselbst ist, der neben einem Weiher in einer Nische stehend in einen grossen Behälter Wasser auswirft [1]). Gleichfalls der Arno und Mugnone, überlebensgrosse Figuren, sind von Francesco Camillani für einen Garten zu Florenz gearbeitet [2]). Eine Gruppe des Pierino da Vinci (den Tribolo bei dem Brunnen von Castello beschäftigt hatte): ein jugendlicher Flussgott lässt das Wasser aus einer Vase strömen, welche von drei Kindern emporgehoben wird, ist bei einem Brunnen zu Chiaia in Neapel verwendet worden [3]). Auch der Brunnen des Montorsoli auf dem Domplatz zu Messina vom J. 1547, von dessen mythologischen Bildwerken eben die Rede gewesen, lässt von vier Flussgöttern, die auf dem Rande der Brustwehr und nach innen auf Würfeln ruhen, vier Becken mit Wasser gespeiset werden: es ist der Nil mit sieben Kindern, der Tiber von einer Menge Palmen und Trophäen umgeben, der Ebro mit vielen Siegeszeichen Kaiser Karl's V. und der Cumano nahe bei Messina, von dem die Wasser des Brunnens hergeleitet sind [4]). In der Mitte desselben aber sind auf einem Würfel, dessen Ecken vier Sirenen in Basrelief einnehmen, oberhalb derselben vier Tritonen mit Fischschwänzen, die mit den Händen eine grosse Schaale halten, worin vier Masken Wasser speien: ausserdem befinden sich daselbst die Masken der Scylla und der Charybdis, — welche

[1]) Ebendas. S. 92.

[2]) Ebendas. Bd. VI. S. 215.

[3]) Ebendas. Bd. IV. S. 108 f. Dagegen ist von demselben ein Bronzerelief gearbeitet, den Hungertod des Grafen Ugolini und seiner Söhne darstellend, wo zur Bezeichnung des Orts unten in der Breite des ganzen Bildes der Arnofluss vorüberströmt, also ohne Personification, s. Vasari a. a. O. S. 110.

[4]) Ebendas. Bd. V. S. 108 f.

auch an dem zweiten Brunnen in Gestalt von Meerungeheuern mit Hunde- und Furienköpfen angebracht sind [1]). Ferner ist unter Pius IV. im J. 1563 zu Bologna ein Brunnen gebaut mit einem weiten Becken über marmornen Stufen, welches sein Wasser empfängt aus den Urnen von Flussgöttern und den Brüsten von Najaden, deren Metallbilder oberhalb sich befinden, überragt von dem ehernen Standbild des Neptun, einem Werk des Giovanni da Bologna [2]). Von demselben sind drei Flussgötter im Herzoglichen Garten zu Florenz. In Frankreich ragt als der grösste einheimische Bildhauer des 16. Jahrhunderts Jean Goujon hervor, mit dessen Flussgöttern öffentliche Plätze und Gebäude geschmückt sind: von seinem Hauptwerk, dem Brunnen des Innocens sind drei Reliefs, ein junger Triton mit einer Nymphe und zwei Liebesgöttern, im Louvre [3]), der von seiner Hand auch die Statuen der Venus und dreier Nymphen, das ist die Nymphe der Seine und vermuthlich der Marne nebst der Nymphe von Paris, enthält [4]).

Dem 16. Jahrhundert gehört auch noch eine ganze Anzahl Münzen und Medaillen mit der Vorstellung eines Flussgottes an. Seltener ist das Bild eines Meergottes, wie eine Medaille des Cosimo Herzogs von Florenz von 1555 [5]), die unter der Aufschrift Ilva renascens die befestigte Insel Elba mit Schiffen im Hafen zeigt, ihn ausser-

[1]) Vasari Leben der Maler Bd. V. S. 111.

[2]) Erwähnt von Vasari a. a. O. Bd. VI. S. 215. Von einer gleichzeitigen Denkmünze, die eine Ansicht des Brunnens enthält, s. Bonanni Numism. pontif. Roman. T. I. p. 280. n. XVI. mit Abbild. zu p. 271.

[3]) Musée Angoulême n. 94. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 768.

[4]) Clarac Musée de sculpt. Pl. 231.

[5]) Luckius Sylloge numism. elegant. p. 173. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

halb desselben im Vordergrund erscheinen lässt mit dem Dreizack in der Hand. Die erstere Vorstellung aber enthalten eine Reihe Sieges- und Krönungsmedaillen Kaiser Karl's V.: zuerst eine Medaille auf die Schlacht bei Pavia vom J. 1525 [1]) mit dem Flussgott des Ticino, desgleichen auf die Schlacht zwischen dem Po und Mincio vom J. 1526 [2]), wo unter der Aufschrift Salus Aug. die Göttin der Gesundheit opfernd und neben derselben der Flussgott des Po erscheint; — endlich mehrere Medaillen wahrscheinlich auf die Krönung Karl's V. mit der eisernen und der goldenen Krone zu Bologna im J. 1530 [3]), worauf der Flussgott des Tiber neben sieben Hügeln sitzend vorgestellt ist mit der Umschrift: In spem prisci honoris. Mit derselben Umschrift erscheint der Flussgott der Donau, von Schilf umgeben, mit der einen Hand auf seine Urne gestützt, in der andern ein Steuerruder haltend auf einer Medaille Ferdinands I. [4]) zu Ehren der erlangten Kaiserkrone. — Daran schliesst sich eine Reihe päpstlicher Münzen, die vornehmlich auf Fluss- und Brückenbauten sich beziehen. Zuerst eine Münze Pius IV. auf die Erbauung eines neuen Flussbettes für den Savio [5]), welche den Flussgott zeigt am Schilf sitzend, mit Urne und Füll-

[1]) Herrgott Nummotheca principum Austriae P. I. p. 74. Tab. XX. n. XI.

[2]) Luckius l. c. p. 60. Herrgott l. c. p. 76. Tab. XX. n. XIX.

[3]) Herrgott l. c. p. 77 sqq. Tab. XXI. n. XXI. XXIII. von verschiedener Grösse. Ein drittes der Grösse nach zwischen beiden stehendes Exemplar, ohne die sieben Hügel, ebendas. n. XXII. und schon bei Luckius l. c. p. 64.

[4]) Luckius l. c. p. 192. Herrgott l. c. P. II. p. 17. Tab. III. n. XXV. ebenso p. 16 sq. Tab. II. n. XXIV., wo nur die Inschrift der Vorderseite abweicht.

[5]) Bonanni Numism. pontif. Roman. T. I. p. 288. n. XXVIII. mit Abbild. zu p. 271. Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Méd. des papes p. 15. Pl. XIII. n. 2.

horn in den Händen. Sodann zwei Münzen Gregor's XIII. mit Ansicht einer steinernen Brücke über einen Fluss und der Aufschrift Viatorum Saluti: die eine vom J. 1579 [1]) ohne Namen des Flusses enthält merkwürdigerweise unter den Wellen, die durch die Bogen der Brücke strömen, einen Stierkopf als Andeutung des Flussgottes, nach jener antiken Vorstellungsweise, welche zu Anfang desselben Jahrhunderts von Sannazar erneuert war [2]); — die andere vom J. 1580 [3]) mit der Brücke über die Pelia bei Orvieto, deren Name darüber steht, enthält unten den Flussgott selbst in menschlicher Gestalt mit Urne und Ruder in den Händen. Dagegen ist auf zwei Münzen Sixtus V. ebenfalls mit einer Brücke, durch die man das Wasser strömen sieht, deren eine mit der Aufschrift Pons felix die Jahreszahl 1589 trägt [4]), diese Personification unterblieben. Sie kehrt aber wieder aus anderer Veranlassung auf einer Münze Clemens VIII. vom J. 1598 [5]), wo der Flussgott nach Ausweis der Inschrift: Remigravit Eridanus, auf die in jenem Jahre erreichte Wiedererwerbung von Ferrara, im Flussgebiet des Po, hindeutet [6]).

6. Hiernächst hat sich diese Vorstellung auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die neuere Zeit auf Münzen fortgesetzt. Zunächst wieder aus Anlass eines Brücken-

[1]) Bonanni l. c. p. 347. n. XXXXI. mit Abbild. zu p. 323.

[2]) S. oben S. 544.

[3]) Bonanni l. c. p. 346 sq. n. XXXX. mit Abbild. zu p. 323. Lenormant l. c. p. 18. Pl. XVI. n. 4.

[4]) Bonanni l. c. zu p. 381. fig. XXXIV. Die andere, fig. XXXV., hat die Aufschrift Publicae commoditati.

[5]) Bonanni l. c. T. II. zu p. 457. fig. XVIII. Lenormant l. c. p. 25. Pl. XXII. n. 3.

[6]) Welche auch durch folgende Inschrift in Marmor an der Engelsburg gefeiert wird, bei Bonanni l. c. p. 475:

Eridani imperio Clemens et pace per orbem
Aurea reddiderat saecula Roma tibi.

baus (Aelio ponte exornato) auf einer Münze Clemens IX. (1667 — 1669) [1]), auf der man unterhalb der Brücke nicht allein den liegenden Flussgott sieht, sondern daneben auch die Wölfin mit Romulus und Remus. Ferner erscheint die liegende Figur des Tiber, bekränzt, mit Urne und Füllhorn in den Händen, nebst dem Gebäude des Ospizio apostolico di S. Michele, welches am Ufer des Flusses gelegen ist, auf einer Münze Innocenz XII. [2]) um 1693, in welchem Jahr der Papst die Waisenknaben aus dem Lateran in dieses eben ihm zugefallene Hospiz übersiedelte. So sieht man auch auf einer Münze (1/2 Scudo) Clemens XI. vom J. 1706 [3]), welche die Ansicht einer Kirche am Ufer des Tiber giebt, unten von beiden Seiten zwei Flussgötter. Und auf einer Medaille Kaiser Karl's VI., einer Arbeit des Otto Amerani [4]), welche eine Siegesgöttin zeigt mit Beziehung auf die Eroberung von Temesvar (1716) und Belgrad (1717) und die Aufschrift hat: patet Oriens, sind umher Trophäen und zwei Flüsse, vermuthlich die Donau und Sau, welche Kronen empor halten. Endlich enthält von den beiden Medaillen, die auf die französische Eroberung von Aegypten im J. 1798 geprägt sind, die eine, von Brenet gearbeitet, zu Ehren der Eroberung von Niederägypten [5]) auf der Vorderseite den Nilgott an

[1]) Ibid. zu p. 705. fig. XIV. Lenormant l. c. p. 35. Pl. XXXIV. n. 3.

[2]) Bonanni l. c. zu p. 815. (fälschlich überschrieben 614.) fig. XI.

[3]) Ein Exempl. ist in der K. Samml. zu Berlin, auch in d. Reichel-schen Münzsamml. in Petersb. S. 169. n. 1121. Desgleichen zeigt eine Münze Clemens des XII. auf den Canalbau bei Ravenna vom J. 1735 eine schlafende weibliche Figur mit Füllhorn und zwei Urnen, woraus Wasser fliesst; ebendas. S. 181. n. 1183.

[4]) Goethe'sche Samml. in Weimar Th. II. S. 162. n. 1322.

[5]) Von beiden ist ein Exempl. in Silber in der K. Samml. zu Berlin; auch in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 213. n. 1699.

eine Sphinx sich lehnend, während auf der Rückseite drei Pyramiden erscheinen.

Aber auch in grössern Dimensionen sind Werke der Kunst, zumal der Sculptur, in der neuern Zeit und bis auf die Gegenwart hervorgegangen, welche in diesen Bilderkreis durch Vorstellung einer Gruppe von Flussgöttern eintreten. Und zwar hat entweder ein geographisches oder ein geschichtlich-territoriales oder lediglich ein geschichtliches Interesse zu dieser Vorstellung geleitet; namentlich pflegen die Bildhauerwerke dieser Art Träger eines nationalen Gedankens und festlicher Erinnerungen zu sein, wenn sie nicht bescheidentlich, wie früher, nur zur Ausschmückung öffentlicher Plätze, an Brunnen und Wasserleitungen dienen, — doch vereinigt sich auch beides. Bei jener Gruppirung aber hat die Vierzahl von Flussgöttern häufig Anwendung gefunden.

In dem erstgedachten Interesse ist ein Gemälde von Rubens angelegt, in der K. K. Gallerie zu Wien [1]. Wie in einem Gemälde bei den Exsequien Michelangelo's die Flüsse der drei Hauptheile der Welt, der Nil, Ganges und Po, mit trauernder Theilnahme versammelt waren; so erscheinen hier gleichfalls in einer repräsentativen Bedeutung, aber um ihrer selbst willen, die Hauptflüsse der vier Welttheile, Donau, Maranhao, Nil und Ganges, wobei auch die Welttheile selbst in menschlicher Gestalt vorgestellt sind: die Flussgötter aber sind jeder mit einer Flussgöttin gepaart und lehnen sich auf verzierte Urnen, aus welchen Wasser fliesst; sie sitzen sämmtlich unter einem ausgespannten Segeltuch am Ufer des Meeres. — Dagegen

1700. Auf der zweiten, zur Feier der Eroberung von Oberägypten, ist ein Isiskopf zu sehen und ein Krokodil an einen Palmbaum gebunden.

[1]) Mechel Verzeichn. der Gemälde der K. K. Bilder-Gallerie in Wien S. 116.

in territorialer Beziehung, das heisst nach staatlicher Begrenzung, ist die Auswahl der Flüsse erfolgt in mehreren Werken der Bildhauerkunst, die seitdem in Frankreich, Italien und Deutschland geschaffen sind. Das sind erstens die vier grossen Flüsse Frankreichs: die Garonne und Loire, die Seine und Rhone, von Michel Anguier (um 1660) [1], fast von runder Arbeit, alle bärtig mit Urne und Füllhorn, die beiden erstern haben ausserdem ein Ruder, die Seine ein Schiff in der Hand, der Rhodanus liegt auf einem Löwen: sie befinden sich im Louvre, wo sie im Saal des Friedens den Malereien der Gewölbbogen zur Seite treten.

Dasselbe Gebäude ist in neuerer Zeit mit Flussgöttern geschmückt worden, welche eine geschichtlich-monumentale Bedeutung haben. Im Saal der römischen Kaiser sind in halb erhobener Arbeit von Gois, Bridan, Blaise und Lesueur der Eridanus, Nil, Tiber und Rhein [2]: es sind diesen Figuren Erinnerungen beigegeben an das Alterthum zum Theil von mythischer Beziehung, wie der Schwan und die Pappeln beim Eridanus auf den Cycnus, den Freund des Phaeton, und die Heliaden, seine Schwestern hindeuten [3]. Und im Saal der Melpomene in Mosaik gearbeitet von Belloni nach Zeichnungen von Gerard der Nil, die Donau, der Po und der Niemen [4], zur Verherrlichung der Siege Napoleons.

Eine entgegengesetzte Bestimmung hat der Arco della pace in Mailand, der zwar zu demselben Zweck (1807)

[1]) Clarac Musée de sculpt. T. I. p. 527. Die beiden ersten sind abgebildet Pl. 63; die beiden andern Pl. 64. und 83.

[2]) Ibid. p. 518 sq. Pl. 72. 73.

[3]) In demselben Saal ist in einem Gemälde von Meynier die Nymphe der Wasserleitung Trajan's (die Aqua Trajana) zu sehen, gegenüber der Kaiser mit dem Architecten in Gespräch, Ibid. p. 518. Pl. 80.

[4]) Ibid. p. 502. Pl. 57.

begonnen, aber zur Verherrlichung der Siege über Napoleon ausgeführt und 1838 eröffnet ist: derselbe enthält zunächst der Plattform, auf welcher das eherne Bild der Friedensgöttin umgeben von Victorien erscheint, die vier Flüsse des lombardisch-venetianischen Königreichs in kolossalen halbliegenden Gestalten; der Tessin und der Po sind von Cacciatori, der Adige (Etsch) und der Tagliamento von Marchesi [1]). Die vier Hauptströme der österreichischen Monarchie aber enthält zu Wien der Brunnen auf der Freiung, ein Werk Schwanthaler's, in Bronze gegossen von Miller vom J. 1846 [2]); sie sind um eine Säule gereiht, auf welcher die Gestalt der Austria sich erhebt: die Donau mit dem Blick nach oben und ihre Locken lüftend, die Weichsel ihre Verbindung mit der Nogat andeutend, der Po ebenfalls mit der Bezeichnung seiner Vereinigung mit dem Tessin und die jugendliche, blumenbekränzte Elbe, auf phantastischem Steingebilde und die Meermuschel in ihrer Hand darstellend. — Endlich wie jene Werke im Louvre und in Mailand dem kriegerischen Ruhm oder dem siegreich errungenen Frieden geweiht sind; so ragt in der Mitte Deutschlands ein Denkmal hervor, welches ein Werk des Friedens verkündigt und dessen Segnungen, dem friedlichen Verkehr deutscher Stämme, geweiht ist, — das steinerne Kanaldenkmal zu Erlangen, auch aus der Hand Schwanthaler's hervorgegangen vom J. 1845 [3]): auf dem Postament erheben sich die halbsitzenden Statuen der Donau und des Mains, die auf ihren Urnen ruhend und in der Linken die Attribute ihres Stromgebiets haltend, die rechten Hände verschlungen haben und sich freundlich anblicken.

1) E. Förster Handb. für Reisende in Italien S. 279.
2) Tüb. Kunstblatt 1846. S. 252.
3) Ebendas. 1845. S. 340.

7. Auch der Poesie neuerer Zeit ist diese Personification nicht fremd geblieben, und zwar nicht bloss in alterthümlich-mythischem Zusammenhang, wo dergleichen Bilder sich von selbst verstehen [1]; sondern unter Einführung in die Gegenwart und ihre Interessen, — wovon eins der schönsten Beispiele in epischer Schilderung von Shakspeare im König Heinrich IV. gegeben ist [2]. Selbst in dramatischer Scenerie hat Goethe die Nymphe der Saale so wie die Ilm auftreten lassen, die erstere in dem Vorspiel zu Eröffnung des Theaters in Halle vom J. 1814 [3], wo sie „in Reils Garten" zum Vorschein kommt; die andere in dem Festspiel zu Ehren der Anwesenheit der russischen Kaiserin in Weimar vom J. 1818 [4], wo sie „den Feierzug durchschlängelt" und dessen Gestalten anzukündigen hat: das sind freilich gelegentliche Werke des alternden Dichters, die auch an Erfindung und Sprache diesen Ursprung nicht verleugnen. Aber seiner jugendlichen Lyrik gehört das Lied von dem Junggesellen und dem Mühlbach [5] an, welche von der Müllerin sich unterhalten, „die selbst im Wasser Liebesgluth entzündet". Auch ist aus seiner besten Zeit ein Lied von grossartig epischem Charakter, genannt Mahomets Gesang [6], welches den Gang und das Schaffen des Felsenquells schildert von seinem Ursprung, wo über Wolken gute Geister seine Jugend genährt, bis zu dem Ziel, da er freudebrausend seinem

[1] Wie bei Schiller am Schluss der Ballade: Hero und Leander:

und (der Gott des Meeres) giesst
Aus der unerschöpften Urne
Seinen Strom, der ewig fliesst.

[2] S. oben S. 5.

[3] Goethe S. W. Ausg. von 1828. Bd. XI. S. 337 ff.

[4] Ebendas. Bd. IV. S. 5. 6. 12. 32 f. 38 f. 69 f.

[5] Ebendas. Bd. I. S. 207 ff.

[6] Ebendas. Bd. II. S. 55—57.

alten Vater, dem ewigen Ocean, in die Arme stürzt. Vornehmlich hat Schiller der Flüsse sich angenommen und geschichtliche Persönlichkeit ihnen geliehen, indem er sie in die Theilnahme dessen, was in ihrer Nähe sich begeben hat oder vorgeht, hineinzieht. Er führt die deutschen Flüsse redend ein in einer Reihe von Epigrammen, und lässt sie Land und Volk und Nachbarschaft und ihre eigene Bestimmung charakterisiren, — darunter auch die Ilm, welche die Weihe der Poesie in der wahren Sprache derselben verkündet [1]):

Meine Ufer sind arm, doch höret die leisere Welle,
Führet der Strom sie vorbei, manches unsterbliche Lied.

Von Schlachtgewühl und welterschütternden Ereignissen aber wird der Nil als Zeuge aufgerufen aus demselben Anlass, dem die letzterwähnte Medaille gilt, in dem Gedicht auf den Antritt des neuen Jahrhunderts [2]):

Nicht das Weltmeer hemmt des Krieges Toben,
Nicht der Nilgott und der alte Rhein.

Der Vater Rhein zumal ist in Dichtung und Prosa eine allbekannte Persönlichkeit, in welchem Sinne er auch hervorgehoben wird in dem Gedicht an den Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste [3]):

Den alten Vater Rhein wirst du begrüssen
u. s. w.

Sein Lager am Drachenfels schildert A. W. Schlegel in einem fliegenden Blatt, die Huldigung des Rheins, von 1825 [4]):

Da liegt heimlich, am Ufer, des Rheins willkommenste Ruhstatt;
Aus leichtbrüchigem Tuff wölbet die Grotte sich ihm.
Da pflegt gern in der Kühle der Greis mittäglichen Schlummers,
Während die schwülere Luft Traubengeländer umweht.

1) Schiller S. W. Ausg. von 1835. Bd. I. S. 491.
2) Ebendas. S. 516.
3) Ebendas. S. 515.
4) A. W. v. Schlegel S. W. 1846. Bd. II. S. 41.

Aber bestürzt hebt plötzlich das Haupt von dem Lager der Flussgott,
Ruft, vorschauend, sodann aus dem umschattenden Schilf:
Welch ein Geräusch, fernher sich verkündigend?

Es naht nehmlich auf einem Dampfboot König Friedrich Wilhelm III., den der Flussgott freudig begrüsst, ihm es dankend, dass er ein gallischer Strom nicht blieb; auch ruft er, ihn zu ehren, die benachbarten Flüsse herbei [1]), — worauf er mit den Worten schliesst:

Vor den gepriesensten Flüssen der Welt, stolz heb' ich die Scheitel,
Wenn Du mein Dich erfreust, König und Vater des Volks!

Von seinem Ursprung aber und seiner jugendlichen Gestalt und wie er bei Basel mit der Wiese zusammentrifft, singt Hebel in der anmuthigen Dichtung, welche nach der letztern benannt ist [2]):

Jo er ischs, er ischs mit sine blauen Auge,
Mit der breite Brust, und mit de chräftige Stotze,
's Gotthards grosse Bueb, doch wie ne Roths-Her vo Basel,
Stolz in sine Schritten und schön in sine Gebehrde.

. . .

Seit: „I muss mi Meidli ha, do hilft nüt und batt nüt!"

Dies Meidli ist die Wiese, die der Dichter „mit seinem Gesang auf ihren freudigen Wegen begleitet" (S. 10.), deren Lauf vom Ursprung (an dem Feldberg im Breisgau) bis zu ihrer Mündung geschildert wird, — der erstere in den Versen [3]):

Im verschwiegene Schoos der Felse heimli gibohre,
An de Wulke gsäugt, mit Duft und himmlischem Rege,
Schlofsch e Bütschele - Chind in di'm verborgene Stübli
Heimli, wohlverwahrt. No nie hen menschligi Auge

[1]) Ebendas. S. 42:

Euch nun ruf' ich, verbrüderte Flüss', euch, Nymphen des Thales,
Süsse Genossinnen mir! Eilet, ihr alle, herbei!
Führet den festlichen Reihn.

[2]) Hebel Allemannische Gedichte Ausg. von 1827 in 12°. S. 32. 30.

[3]) Ebendas. S. 10.

Güggele dörfen und seh, wie schön mi Meiddeli do lit
Im christalene G'halt und in der silberne Wagle,
Und 's het no kei menschlig Ohr si Othmen erlustert,
Oder si Stimmli gehört, si heimli Lächlen und Briegge.
Numme stille Geister, si göhn uf verborgene Pfade
Us und i, si ziehn di uf, und lehre di laufe,
Gen der e freudige Sinn, und zeige der nützligi Sache,
Und 's isch au kei Wort verlohre; was sie der sage.

Das Ende ihres Laufs aber führt zur Hochzeit mit dem Rhein [1]), worüber ihr der Dichter ein Geständniss entlockt mit den Worten [2]):

Stell di nit so närrsch, du Dingli! 's meint no, me wüss nit,
Ass es versprochen isch, und ass sie enander scho bstellt hen?

Dieser Moment ist in einem Gemälde dargestellt von Agricola, dessen Composition durch einen Steindruck [3]) bekannt und bei den Freunden Hebels beliebt ist; denn sie enthält die Züge des sinnigen Dichters, welcher freundlich drohend der verschämten Jungfrau die erwähnten Worte in's Herz spricht. — Dies Bild aber wie die ganze Dichtung lässt erkennen, dass der heidnische Mythus mit seiner Gestaltung der Flussgottheiten der christlichen Kunst noch Raum gelassen hat, auf demselben Gebiet durch seelenvolle Auffassung der Natur etwas Eigenthümliches zu schaffen.

§. 57. Länder und Städte.

Zuletzt unter allen physisch-mythologischen Vorstellungen bietet die Personification von Ländern und Städten sich uns dar, die kaum noch diesem Gebiet ganz angehören [4]): denn zwar die Welttheile so wie die Länder, welche rings von natürlichen Grenzen eingeschlossen

1) Ebendas. S. 31.
2) Ebendas. S. 29 f.
3) Carlsruhe bei J. Velten.
4) Vergl. oben S. 43.

sind (wie Mesopotamien, Spanien, Grossbritannien), erscheinen ganz als Werke der Natur. Hingegen die Länder, welche durch politische Grenzen bestimmt werden, so wie die Städte haben einen gemischten Charakter, da die erstern ihre Gestalt, die andern ihr Dasein durch Willensakte und Thätigkeit der Menschen erlangen. Doch tritt auch in diesem Fall, nachdem der Mensch die letzte Hand angelegt, sein Werk in die Analogie der Naturprodukte ein: jedenfalls lässt sich auf dem Gebiet künstlerischer Personification beides, das natürlich Gegebene und das menschlich Hinzugebrachte, sowohl nach der Auffassung des heidnischen Alterthums, als auch nach der Uebung der christlichen Kunst nicht scheiden.

Die christliche Kunst hat von dieser Personification eine sehr ausgedehnte Anwendung gemacht. Bei der Herübernahme der Kunstvorstellung aber aus dem klassischen Alterthum zeigt sich die Verschiedenheit, dass der heidnische Gedanke in ganzen Kirchengebieten mit eingedrungen ist, anderswo aber entschiedenen Widerstreit erfahren hat, während das künstlerische Motiv unbefangen zugelassen wurde. Daneben hat von einer andern, der jüdischen Seite her in der christlichen Ueberlieferung die Vorstellung von persönlichen Wesen Eingang gefunden, die wenn nicht Städten oder Ländern, doch den Völkern vorgesetzt wären. So tritt in die kunstgeschichtliche Entwickelung ein religionsgeschichtliches Moment ein, welches geeignet ist, dem Gegenstande ein erhöhtes Interesse zu erwecken. Indem es aber vorzüglich darauf ankommen wird, die verschiedenen in diesem Bilderkreise zusammentreffenden Motive zu sondern und nach ihrem Ursprung zu würdigen, ist es vor allem erforderlich, die Entwickelung dieser Kunstvorstellung und des ihr zum Grunde liegenden Gedankens im klassischen Alterthum näher in's Auge zu fassen.

Im klassischen Alterthum.

1. In der antiken Kunstvorstellung [1]) selbst zeigt sich schon der Unterschied, dass den Bildern der Gottheiten über Länder und Städte theils ein religiöser Glaube, theils nur ein künstlerisches Motiv zum Grunde liegt. Allgemein ja wurden Städte und Länder unter den Schutz von Göttern oder Heroen gestellt, zumal solcher, auf welche die Gründung der Stadt oder die Abstammung des Volks zurückgeführt wurde, — wie Zeus als *πολιεὺς*, d. i. als Stadtgott [2]) zu Athen, wo er einen Altar nebst Statue [3]) auf der Burg und ein eigenes Fest (die *Διπόλεια*) hatte [4]) so wie in ganz Attica, vor allem aber Athene als *πολιὰς* zu Athen [5]) verehrt wurde [6]). So hatten auch viele andere Städte von der Schutzgottheit ihren Namen [7]).

[1]) Vergl. Hirt Bilderbuch S. 178—185. O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 405. Eine ältere akademische Schrift von Chr. Henr. Ambders, Dissert. de imaginibus regionum. Wittenb. 1691. 4°., welche für eine Anzahl Länder die Schilderung der Dichter beibringt und von Denkmälern fast nur einige Münzen berücksichtigt, hat keine Bedeutung mehr.

[2]) In welcher Eigenschaft ihm der Eichenkranz geweiht war, Plutarch. Coriol. c. 3.

[3]) Pausan. Gr. desc. Lib. I. c. 24. §. 4. Boeckh Corp. inscr. Graec. T. I. n. 141. A. v. 8. 9., s. dazu p. 200. not. h. und n. 150. A. v. 47.

[4]) Schol. Aristoph. Pac. v. 419. 420. Etymol. Magn. s. v. *Διιπόλια*.

[5]) Herod. Hist. Lib. V. c. 82. Pausan. I. 26, 6 (7)—27, 1.

[6]) Dieselbe hatte als *πολιὰς* zu Erythrä einen Tempel und ein Schnitzbild von der Hand des Eudoeus, Pausan. VII, 5, 9. Und als *πολιοῦχος* zu Sparta auf der Burg einen Tempel und ein ehernes Standbild von der Hand des Gitiadas, Ibid. III, 17, 2 (3). Als *πολιὰς* wurde sie auch verehrt zu Troezene, Megalopolis und Tegea.

[7]) Panofka Ueber den Einfluss der Gottheiten auf die Ortsnamen, in d. Philol. u. hist. Abhdl. der Akad. zu Berlin. 1840. S. 333 ff. 1841. S. 81 ff.

Eine höhere Stellung scheint im ursprünglichen Cultus die *Τύχη θεῶν* oder *Ἀγαθὴ Τύχη*, lateinisch *Bona dea* gehabt zu haben, nehmlich als Göttermutter, welche den beseelenden Dämon des Ortes, das Unterpfand alles Städte- und Völker-Glücks, vornehmlich in Schlangengestalt, bei sich hegt [1]). Sie selbst wurde auch als Städte gründend und Städte erhaltend [2]) verehrt und findet sich in solcher Eigenschaft auf Münzen abgebildet [3]). Doch ist von dieser allwaltenden Tyche oder Götter-Fortuna die besondere Gottheit der einzelnen Städte und Länder zu unterscheiden, die theils weiblich theils männlich gedacht wurde und in ersterer Gestalt ebenfalls den Namen Tyche führt. Bekannt sind in den Hauptstädten des römischen Reichs die Heiligthümer ihres Stadt-Glücks: zu Alexandrien im Tempel der Tyche war ihr Standbild, von welchem die Erde gekrönt wurde, die selbst wieder den Alexander krönte [4]); zu Antiochien war in einem viersäuligen offenen Tempelchen eine hochverehrte Statue der Tyche, von Erz und vergoldet, deren Haupt von den Statuen der Könige Seleucus und Antiochus bekränzt wurde, ein Werk des Eutychides von Sikyon, eines Schülers des Lysippus [5]). — Weiter hinauf lässt sich der Cultus der Tyche in Smyrna verfolgen, wo auch ein Tempel derselben in einer Inschrift unter Hadrian erwähnt wird [6]). Eigene

[1]) Gerhard Ueber Agathodämon und Bona dea, Ebendas. 1847. S. 468.

[2]) *φερέπολις* bei Pind. fr. 14. p. 565. Boeckh.

[3]) Auf Münzen von Nicäa, Eckhel Doctr. numm. T. II. p. 426. Gerhard a. a. O. S. 485. A. 37.

[4]) Liban. *Ἐκφρ.* T. IV. p. 1114. Reiske. Vergl. O. Müller Antiq. Antioch. p. 40. not. 9.

[5]) Pausan. VI, 2, 4. Malal. Chronogr. Lib. XI. ed. Ox. I. p. 360. ed. Bonn. p. 276.

[6]) Boeckh C. I. T. II. n. 3148. v. 14. — Ein mythischer Ursprung wird dem Cultus der Tyche in Scythopolis (Nyssa) in

Kampfspiele zu Ehren der Tyche, die grossen Tycheia, wurden zu Lampsacus gefeiert[1]). Noch erhalten ist zu Aere, neun Stunden südlich von Damascus, ein Tempel der Tyche mit Inschriften[2]), worin auch eine Statue derselben erwähnt wird. Von den Heiligthümern der Tyche in einigen andern kleinasiatischen Städten und zumal in Constantinopel wird weiterhin im Zusammenhang der christlichen Ueberlieferung die Rede sein[3]). — Weit über alle jene Stadtgöttinnen erhob sich mit der wachsenden Weltherrschaft Rom's die Bedeutung und der Cultus der Roma: ihren ersten Tempel erhielt sie zu Smyrna im J. 196 vor Chr.[4]), bald darauf zu Alabanda einen Tempel und jährliche Spiele[5]). Zur Zeit des Augustus wurden ihr mit dem Kaiser (da er allein einen Tempel nicht annehmen wollte) in allen Provinzen Tempel errichtet[6]). Noch stehen mit dieser doppelten

Palästina gegeben, sofern dort die Nyssa, deren Opferung durch die Iphigenia erfolgt sein soll, als Tyche der Stadt verehrt zu sein scheint, nach Malal. Chronogr. Lib. V. ed. Ox. I. p. 177. ed. Bonn. p. 139.

[1]) Boeckh C. I. T. II. n. 3644.

[2]) Boeckh et Franz C. I. T. III. n. 4554—4557. p. 247 sqq.

[3]) Hier sei noch eine Widmung an die Tyche von Myra in Lycien mit einem Reliefbilde derselben, so wie an die Tyche von Neapel erwähnt, Ibid. n. 4303. b. 5792.

[4]) Tacit. Ann. Lib. IV. c. 56. Auch in einer Inschrift zu Smyrna unter Nero kommt die θεὰ Ῥώμη wahrscheinlich zusammen mit dem Kaiser vor, Boeckh C. I. T. II. n. 3187. v. 4.

[5]) Liv. Hist. Lib. XLIII. c. 6.

[6]) Sueton. August. c. 52. Zuerst in Pergamum, Tacit. Ann. Lib. IV. c. 37. vergl. Eckhel Doctr. numm. T. II. p. 466. T. VI. p. 100 sq.; eine Silbermünze daselbst unter Claudius geprägt mit der Ansicht des Tempels, worin die Roma und Augustus stehen, ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 749. s. Pinder Die K. Sammlung antiker Münzen in Berlin S. 153. Ferner zu Nysa in Carien und Cyme in Mysien,

Widmung die Tempel zu Ancyra in Galatien, an dessen Einweihung ludi quinquennales sich knüpften [1], zu Mylasa in Carien [2], so wie in seltener Erhaltung zu Pola in Istrien [3]. In Rom selbst ward erst von Hadrian im J. 130 nach Chr. der Roma gemeinschaftlich mit der Venus ein Tempel mit den kolossalen Bildsäulen der beiden Göttinnen errichtet [4], ein Gebäude, welches an Grösse alle uns bekannten Tempel in Rom, selbst den des capitolinischen Jupiter, übertraf. Das stimmt mit dem Preise, mit dem sie schon zu Ende des ersten Jahrhunderts erhoben war als

Terrarum dea gentiumque Roma,
Cui par est nihil et nihil secundum [5].

Sonst gilt in der italischen Religion in der Regel ein männlicher Genius für den Beschützer der Städte: wie

woselbst eine Priesterin der Roma und des Augustus in Inschriften genannt wird, bei Boeckh C. I. T. II. n. 2943. 3524. v. 55., s. zur letztern St. p. 851. Auch auf der Burg zu Athen ein Tempel oder eine Halle, wovon eine Inschrift Zeugniss giebt, Ibid. T. I. n. 478. Im Abendlande zeichnete ein zu Lyon von 60 gallischen Völkerschaften errichteter Tempel, worin ein Altar mit den Namen und Figuren derselben, sich aus, Strab. Lib. IV. p. 192; daselbst scheinen auch die mit der Inschrift *Rom. et Aug.* versehenen Münzen des Augustus geprägt zu sein, s. Eckhel l. c. p. 135 sqq.

[1] Boeckh et Franz C. I. T. III. n. 4039. Abgebild. bei Tenier Descript. de l'Asie mineure Vol. I. p. 172 sqq. Pl. 64—67.

[2] Boeckh C. I. T. II. n. 2696. Abgebild. bei Chishull Antiq. Asiat. p. 207.

[3] Arneth Reisebemerkungen, in d. Denkschriften der K. Akad. der Wiss. Philos. hist. Kl. Bd. I. S. 290—292. mit Abbild. der vordern Ansicht (nach Cassas) Taf. II.

[4] Dio Cass. Hist. Lib. LXIX. c. 4. Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 510 sq. Niebuhr und Bunsen in d. Beschreib. Rom's III, 1. S. 299 ff.

[5] Martial. Epigr. XII, 8.

zu Stabiä dem Genius der Stadt ein Tempel geweiht war [1]). Und zahlreiche Inschriften enthalten eine Widmung an solche Stadt-Genien, z. B. (um sie aus verschiedenen Ländern hervorzuheben) an den Genius von Benevent, Tarraco, Bordeaux, Avenche, Trier [2]), auch zusammen an den Genius von Carthago und den von Dacien [3]). So ist nicht minder der Genius ganzer Länder oder Provinzen gefeiert: der von Noricum in einer Inschrift zu Rom und der von Britannien in einer Inschrift zu Graham's Dyke [4]). Die Istria aber hatte einen Tempel zu Rovigno [5]). — Beide, der Genius und die Tyche oder Fortuna eines Orts, sind wohl zu unterscheiden, wie sie auch neben einander in einer und derselben Inschrift vorkommen [6]).

2. In diesem Cultus ist das Bedürfniss von Bildwerken eingeschlossen, mit denen Tempel und Altäre geschmückt wurden, weshalb auch die bisherige Darstellung schon Andeutungen derselben gebracht hat. Das älteste bekannte Cultusbild der Art aber war von Bupalos aus einem Künstlergeschlecht von Chios (um 536 vor Chr.) im Auftrag der Smyrnäer gearbeitet [7]): diese Tyche hatte den Polos [8]) auf dem Haupt, d. i. eine Scheibe oder Kugel

[1]) Von dessen Wiederherstellung eine Inschrift spricht, Orelli Inscript. lat. collect. ampl. n. 2483.

[2]) Ibid. n. 1693. 1688. 196. 367. 1805.

[3]) In einer Inschrift zu Carlsburg, Ibid. n. 1943.

[4]) Ibid. n. 1685. 1686.

[5]) Nach einer Inschrift jetzt zu Verona, Maffei Mus. Veron. p. LXXXVIII, 2.

[6]) *Genio et Fortunae Tutelaeque hujus loci* etc. zu Rom, bei Orelli l. c. n. 1699. (s. not. zu n. 1698.) und wiederholt n. 3458.

[7]) Pausan. IV, 30, 6 (4).

[8]) Nicht eine Mauerkrone. In diesem Sinn will zwar Zoega Bassiril. zu Tav. XIII. XIV. p. 94. not. 63. *πόλιν* lesen und Hirt Bilderbuch S. 95. schwankt zwischen beiden Lesearten. Aber die Leseart *πόλον* steht unzweifelhaft fest.

als Symbol des Himmelsgewölbes, und in der einen Hand das Horn der Amalthea. Durch Nachbildung erhalten ist die Tyche von Antiochien, zunächst in Münztypen[1]: danach war sie gebildet auf einem Felsen (dem Berge Silpius) sitzend, mit einer Thurmkrone auf dem Haupt und mit Aehren in der Rechten, zu ihren Füssen sah man die jugendliche Gestalt des Flussgottes Orontes mit halbem Leibe aus den Wellen hervorragend; auch ist eine Statuengruppe, vermuthlich aus der Zeit nach Sept. Severus, im vaticanischen Museum[2], die für eine Copie jenes Bildwerks des Eutychides gelten darf. — Von diesen beiden Denkmälern sind die beiden wesentlichen Attribute der Tyche zu entnehmen, das Füllhorn und besonders die Thurmkrone (πυργωτὸς στέφανος[3]), muralis corona), welche den Städten zukommt nach einem Bilde, das schon Homer entwirft, wenn er die Mauern von Troja einen heiligen oder schimmernden Kopfschmuck (ἱερὰ, λιπαρὰ κρήδεμνα) nennt[4], — so wie bei Virgil die *turrigerae urbes* als solche bezeichnet werden, welche der

[1]) Auf Münzen von Tigranes (83—66 vor Chr.) an, s. Eckhel Doctr. numm. T. III. p. 247. (eine Tetradrachme desselben mit dieser Vorstellung ist in der K. Sammlung zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 402. s. Pinder Die K. Samml. antiker Münzen in Berlin S. 81.), bis auf Kaiser Julian, Ibid. p. 304: namentlich des Augustus, p. 272. 287; des Quinctilius Varus, Präses von Syrien zur Zeit der Geburt Christi, p. 275; des Trajan, Commodus, so wie auf Colonialmünzen seit Caracalla, p. 289. 290. 303. u. a. m. Nur hat sie öfter statt der Aehren einen Palmzweig in der Hand.

[2]) Abgebild. bei Visconti Mus. Pio-Clem. T. III. p. 72. Pl. 46. Hirt Bilderbuch S. 183. Taf. XXVI, 1. O. Müller Antiq. Antioch. p. 38. Tab. B. (wo auch fig. c. eine Münze des Alex. Severus abgebildet ist, deren Gepräge diesem Bildwerk am nächsten kommt.) Vergl. Beschreib. Rom's II, 2. S. 265.

[3]) Cornut. De nat. deor. c. 6.

[4]) Hom. Il. π', 100. Od. ν', 388.

idäischen Göttin am Herzen liegen [1]). Demgemäss ist dieser Kopfschmuck eben derselben, der Cybele eigen, welche dadurch als die Städte erhaltende und befestigende Göttin ausgezeichnet würde [2]), und so auch der ephesischen Diana [3]). Sonst ist ausnahmsweise noch die Pallas-Athene als Stadtgöttin zu Abdera mit einer Thurmkrone geschmückt worden [4]).

Anders ist es mit der Roma [5]), die als Weltgebieterin nicht in Gestalt einer Stadtgottheit erscheinen mochte und darum diese Krone, bei der einschränkenden Geltung derselben, auf einheimischen Monumenten „niemals zu tragen geruhte“ [6]). Vielmehr wurde sie entweder der Pallas ähnlich vorgestellt, nur mehr als Matrone und mit dem Unterschied, dass sie in der Regel mit offenem, nicht mit gesenktem Blick, und sitzend, nicht stehend, und durchgängig ohne die Aegide erscheint. Ein solches

[1]) Virg. Aen. X, 253.

[2]) Lucret. De nat. rer. Lib. II. v. 607:

> Muralique caput summum cinxere corona
> Eximiis munita locis quod sustinet urbes.

Ovid. Fast. Lib. IV. v. 219:

> At cur turrita caput est ornata corona?
> An Phrygiis turres urbibus illa dedit?

Diesen Kopfschmuck hält Zoega Bassiril. T. I. p. 51 sq. bei den alten Phrygern und Lydern für die aufgethürmte Haube der asiatischen Herrscher, der erst von den Griechen die Gestalt einer Festung gegeben sei; dagegen s. Gerhard Ant. Bildw. S. 6. 24. Anm. 48.

[3]) Gerhard a. a. O. S. 24. A. 47. S. 28. A. 61.

[4]) Hesych. v. ἐπιπυργῖτις.

[5]) Die Kunstvorstellung der Roma ist monographisch behandelt von Zoega Bassiril. zu Tav. XXXI. Dazu kommt die Abhandlung von Senckler Darstellungen der Roma auf Münzen, in d. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande H. XIV. S. 74 ff.

[6]) Wie Zoega bemerkt Bassir. a. a. O. S. 237. Anm. 1. der deutschen Uebers.

Kolossalbild, vielleicht eine Copie der Statue, die in ihrem von Hadrian erbauten Tempel gestanden [1]), ist erhalten im Palast Medici [2]): sie ist gebildet auf dem Thron sitzend, behelmt, in langer Tunica und Mantel [3]). Und in derselben Bildung ein berühmtes Gemälde vermuthlich aus dem 3. Jahrhundert im Palast Barberini [4]). Das ist später (auf Münzen nach der Zeit des Commodus) der vorwaltende Typus. Aelter ist die andere Darstellung im Amazonenkostüm, mit aufgeschürzter Tunica und einem nur auf der linken Schulter ruhenden Paludamentum, welches die rechte Brust entblösst lässt, — wie sie, wenig unterschieden von der Gestalt der Virtus, auf Münzen des Nero (namentlich vom J. 66 nach Chr.) [5]), so wie des Galba und Vespasian erscheint. So auch in einer kleinen

[1]) Ein Tempelbild enthält auch ein Grosserz Hadrians, nehmlich Roma im Tempel sitzend, mit der Inschrift Urbs Roma aeterna, bei Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 510.

[2]) Platner Beschreibung Rom's III. 2. S. 602. Zoega erklärt dasselbe für die einzige grosse Statue dieser Göttin in Rom.

[3]) Auch auf einer runden Ara im vatic. Museum erscheint sie thronend, behelmt, mit Speer und Schild in der einen und mit der Siegesgöttin auf der andern Hand, zu beiden Seiten stehen Fortuna in ganzer Figur und Sicilien als Büste; Beschreib. Rom's II, 2. S. 268 f. abgebild. bei Gerhard Archäol. Zeit. 1847. No. 4. S. 54 f. Taf. IV. fig. 2. In einem andern Relief (Beschreib. Rom's II, 2. S. 173. n. 41.) abgebild. ebendaselbst fig. 1. ist sie mit der Fortuna in der Vorhalle eines Tempels sitzend im Amazonenkostüm gebildet.

[4]) Abgebild. bei Montfaucon Ant. explic. T. I. Pl. 193, 2. la Chausse Mus. Roman. T. II. auf dem Titel. Sickler Almanach aus Rom 1810. auf dem Titel. Vergl. Böttiger Kl. Schriften Th. II. S. 238—241. Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 436 f.

[5]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 266. 277. — Ein Erzmedaillon des Nero, worauf die Roma erscheint, thronend, mit der Victoria auf der Rechten, ist in der K. Sammlung zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 765. s. Pinder S. 157.

Statue des Pio-Clementinischen Museum [1]) so wie in der kolossalen Büste aus Villa Borghese im Louvre [2]) und zweimal auf dem Bogen des Titus, welches ihre ältesten Marmorbilder sind. Die Attribute, die ihr in die Hände gegeben werden, sind Lanze, Schild oder Schwerdt, ferner die Siegesgöttin, die Weltkugel, auch ein Füllhorn. — Aber auf griechischen in Kleinasien geprägten kleinen Münzen, die unter der Aufschrift *ϑεὰν Ῥώμην* (oder *Θεὰ Ῥώμη*) einen weiblichen Kopf enthalten, ist derselbe mit einem oder zwei Thürmchen geziert [3]), während zuweilen auf der andern Seite der Genius des Senats (*ἱερὰ σύνκλητος*) angedeutet ist [4]).

3. Wie schon an die Cultusbilder die allegorische Vorstellung sich anschliesst, so breitet nun die letztere viel weiter sich aus, da gerade in diesem Bilderkreis, in der Vorstellung von Städten und Provinzen, schon bei den Alten die blosse Personification sehr allgemein angewandt ist. Einige Anregung dazu gab die Poesie. So lässt Aeschylus in den Persern [5]) die Atossa, Mutter des Xerxes, unmittelbar vor der Kunde von der Schlacht bei Salamis von einem Traum berichten, worin ihr zwei Jungfrauen, Schwestern eines Stammes, erschienen waren, die eine reichgeschmückt in persischen Prachtkleidern, die andere in dorischem Kleid, *Asien* und *Hellas*, — wie sie von Xerxes vor seinen Wagen gespannt wurden: die

[1]) Visconti Mus. Pio-Clement. T. II. Tav. 15. Clarac Mus. de sculpt. Pl. 767. n. 1905.

[2]) Villa Borghese St. V. No. 27. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 137.

[3]) Namentlich auf Münzen von Pergamum und von Troas, Eckhel l. c. T. II. p. 467. 484.

[4]) Auf einer Münze von Stratonicea, Ibid. p. 590. Vergl. überhaupt T. IV. p. 224.

[5]) Aeschyl. Pers. v. 153 sqq.

eine liess sich bändigen, die andere mit empörter Hand zertrümmerte wild den Wagen, so dass der König hinstürzte. Hiernächst war in den Malereien der Schranken um den Thron Jupiters zu Olympia von Panänus, Vetter des Phidias, um 448 vor Chr., die personificirte Hellas und die personificirte Insel Salamis dargestellt, die letztere mit dem Aplustre in der Hand zum Zeichen jenes Seesiegs [1]. Und wie nach zwei Gedichten der Anthologie[2] sieben Städte um den Schatten Homers sich streiten; so waren in dem von Ptolemäus IV. Philopator erbauten Tempel Homers um den thronenden Sänger diese seine angeblichen Vaterstädte aufgestellt [3]. Doch war auch die Kunst hier vielfach auf ihre eigenen Eingebungen angewiesen. — Das Hauptattribut bleibt die Mauerkrone; aber es werden nicht selten individuelle Kennzeichen hinzugefügt. Zum Beispiel die Insel Scyros erscheint in einem Gemälde bei Philostratus[4] als eine Frau in schwarzblauem Gewande, das Haar mit Schilf bekränzt, in der einen Hand einen Oelzweig, in der andern eine Weinrebe.

So finden sich denn auch in dem vorhandenen Antikenschatz Städte und Länder zahlreich vorgestellt theils in mythischen theils in historischen Compositionen so wie in einzelnen Bildern. Gelegenheit zu solchen Vorstellungen gaben von *mythischen* Stoffen insbesondere die Arbeiten des Hercules [5], indem bei der Bändigung der Pferde des Diomedes eine weibliche Figur das von diesem beherrschte Thracien, bei dem Kampf mit dem Geryon eine mit Helm und Schild bewaffnete Frau das von demselben

[1]) Pausan. V, 11, 5 (2).
[2]) Jacobs Anthol. Gr. Palat. T. II. p. 716. n. 297. 298.
[3]) Aelian. Var. hist. Lib. XIII. c. 22.
[4]) Philostrat. Imag. 1. Vergl. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 372.
[5]) An einer Schaale in der Villa Albani, s. oben S. 493. Anm. 5.

beherrschte Spanien personificirt; aber auch die Ruhe dieses Heros [1]), wobei unter den Ländern und Völkern, mit denen er in Verbindung gestanden, namentlich die Europa vorgestellt ist; ferner sieht man die Creta bei Dädalus und Icarus [2]) so wie bei dem Theseus als Besieger des Minotaurus [3]); die Africa bei Aeneas und Dido [4]), — und ein andermal bei denselben die Carthago [5]). So erscheint auch die Tyche von Kalydon voll Trauer bei dem Begräbniss Meleagers [6]) und die Tyche von Troja voll Schmerz gegenüber dem Achilles, der den Leichnam des Hector um ihre Mauern schleift [7]). Unter den einzelnen Vorstellungen zeichnet sich ein Relief aus mit drei griechischen Städten, deren Häupter mit der Mauerkrone geschmückt sind, aus Villa Borghese im Louvre [8]). Häufig sind Städtefiguren auf Münzen, namentlich kleinasiatischen [9]). Und zuweilen in Stein geschnitten, wie

[1]) Auf einer kleinen aus Argolis stammenden Tafel mit griechischen Inschriften in derselben Villa, bei Zoega Bassiril. Tav. 70. Boeckh et Franz Corp. Inscr. Gr. T. III. n. 5984. S. auch Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 519.

[2]) Auf einem Kameo, Mus. Borbon. T. II. Tav. 28, 1.

[3]) In einem herculanischen Gemälde, Mus. Borbon. X, 50.

[4]) In einem pompejanischen Gemälde, Mus. Borbon. IX, 4.

[5]) In dem oben (S. 475. A. 7.) erwähnten Relief des Pio-Clementinischen Museum.

[6]) Auf dem Deckel eines Sarkophags in Villa Panfili Doria bei Braun Ant. Marmorwerke H. II. S. 25. Taf. VI. b.

[7]) Auf einem Jaspis in der K. Gemmen-Samml. zu Berlin Kl. IV. n. 289. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 288.

[8]) n. 179. Abgebild. Villa Borghese St. II. n. 17. Bouillon Musée des antiq. T. I. Basr. letztes Bild. Clarac Mus. de sculpt. Pl. 222. n. 301. Hirt Bilderb. S. 183. Taf. XXVI, 2. Vergl. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 144. Ein Abguss ist in dem K. Museum zu Berlin, auch in dem Akad. Kunstmuseum zu Bonn n. 393.

[9]) Der Genius der Stadt mit der Mauerkrone erscheint auf Silbermünzen von Knossus muthmaasslich aus dem 5—4. Jahrh. vor

die Tyche von Antiochien in ganzer Figur mit dem Orontes zu ihren Füssen nach der vorhin erwähnten Gruppe, und die Tyche von Laodicea als Brustbild [1]). Auch die Figuren von Ländern finden sich auf Gemmen, wie die Africa als Brustbild mit dem Kopf eines Elephantenfelles über der Scheitel [2]), und das Land Aegypten als eine am Ufer sitzende weibliche Figur, welche den linken Arm auf den Kopf des Nil stützt und die rechte Hand auf einen Korb legt, aus dem drei Aehren hervorragen [3]). Vornehmlich aber auf Münzen der Kaiserzeit die Figuren der Provinzen, — insbesondere auf Münzen Hadrian's mit Bezug auf seine Reisen in alle Länder des Reichs und die dort gespendeten Wohlthaten, so wie auf Grosserzen Antonin's des Frommen vom J. 139, dem sie zu Ehren seiner Adoption goldene Kränze darbringen [4]).

Eben diese Zeit ist reich an Compositionen von *geschichtlichem* Gehalt, worin solche Figuren verflochten

Chr. im K. Münzk. zu Wien, nach Arneth Beschreib. etc. S. 6. n. 46. 47. Der Kopf der Tyche mit Thurmkrone hinten verhüllt, namentlich auf phönicischen Münzen, von denen zwei Tetradrachmen aus Aradus vom J. 129 — 128 und 108 — 107 und eine Tetradrachme aus Sidon vom J. 107 — 106 v. Chr. in der K. Sammlung zu Berlin sind, unter den ausgelegten M. n. 406. 407. 404. s. Pinder S. 83. 82.

[1]) In der K. Gemmen-Samml. zu Berlin, Kl. III. n. 1387. 1386. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 237.

[2]) Ebendas. n. 1383. S. 236. Das Brustbild der Africa auch auf einem Chalcedon im K. Münz- und Antiken-Kab. zu Wien, Arneth S. 82. n. 38.

[3]) Auf einem Jaspis zu Florenz, Gori Mus. Florent. T. II. p. 100. Tab. LII.

[4]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 486—501. T. VII. p. 4—11. Eine Uebersicht „der auf römischen Münzen vorkommenden Darstellungen der Länder" mit Angabe ihrer Kennzeichen enthält die Numismat. Zeitung von Leitzmann, 1840. No. 18. 19. S. 137 ff.

sind. Voran geht als ältestes Denkmal dieser Art ein Marmorrelief auf die Verherrlichung Alexanders des Grossen im Palast Chigi [1], gewissermaassen ein Gegenstück zu dem Traum der Atossa bei Aeschylus, — worin Asia und Europa, zwei mit Mauerkronen geschmückte Frauen, zu beiden Seiten eines Altars erscheinen, mit der einen Hand eine Opferschaale haltend, mit der andern einen Schild, auf welchem der Sieg Alexanders bei Arbela vorgestellt ist, der den Sturz des persischen Reichs entschied. So wurden auch unter den Kaisern und bis an die Zeiten des christlichen Staats Länder und Städte vielfach gebildet zu deren Verherrlichung und zwar in dreifacher Beziehung: zum Zeichen entweder der Unterwerfung, wenn sie unterjocht, oder des Dankes, wenn ihnen Wohlthaten erwiesen waren; aber auch bei Reisen des Kaisers in die Provinzen oder bei der Rückkehr in die Hauptstadt diente die Darstellung derselben zum Ausdruck der Huldigung ihrer Bewohner. In allen drei Bedeutungen kommen die Provinzen des römischen Reichs auf Kaisermünzen vor. Aber auch in selbständigen Werken. Wie in dem Triumph des Tiberius vom J. 12 nach Chr. namentlich die trauernde Germania aufgeführt wurde [2]; so erscheint die Vindelicia, eine heroisch gestaltete Figur mit Speer und der amazonischen Doppelaxt bewaffnet, auf dem zu Mainz neu aufgefundenen Schwerdt, einem Ehrengeschenk des Augustus an den Tiberius [3], da derselbe mit dem

[1]) Boeckh et Franz Corp. inscr. Graec. T. III. n. 6020. Abgebild. bei Visconti Oeuvres div. T. III. p. 65. Pl. II. Millin Mythol. Galler. Taf. XC. fig. 364. Vergl. Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 327.

[2]) Ovid. Trist. Lib. IV. eleg. 2. v. 43 sq. cf. Sueton Tiber. c. 20.

[3]) Bergk in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande H. XIV. S. 185 f. Klein u. Becker Schwert des Tiberius. Mainz 1850. 4°.

Drusus die Vindelicier und Rhätier im J. 15 vor Chr. der römischen Herrschaft unterworfen hatte. In der andern Bedeutung erscheinen die Figuren der 14 kleinasiatischen Städte, welche durch Erdbeben zerstört von Tiberius wieder aufgebaut waren, in Relief an einer Basis auf dem Markt zu Puzzuoli [1]), auf welcher einst dessen Kolossalstatue stand, zwölf von ihnen weiblich und zwei männlich. Endlich ist öfters auf römischen Triumphbogen die Roma zu sehen, welche einen sieggreich heimkehrenden Kaiser begrüsst oder seinen Triumphzug anführt: so führt sie auf dem Bogen des Titus die Pferde seines Triumphwagens am Zügel [2]); auf den Bruchstücken vom Bogen Trajans empfängt sie den von Dacien zurückkehrenden Kaiser [3]), so auch, begleitet von den Genien des Senats und des römischen Volks, den Marc Aurel auf dessen Bogen [4]); auf dem Bogen des Sept. Severus [5]) aber vom Jahr 203 ist sie viermal sitzend gebildet im Begriff die Gefangenen und die Beute zu empfangen. — Dies ist auch die vorwaltende Bedeutung ihrer Vorstellung auf Münzen [6]), wo die Roma nur aus-

[1]) L. Th. Gronovii Marmorea basis colossi Tiberio Caesari erecti ob civitates Asiae restitutas mit Abbild., in Gronov. Thes. Graec antiquit. Vol. VII. p. 433 sqq. Zwei davon bei Hirt Bilderb. S. 184. Taf. XXVI, 3. 4. S. auch Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 192 sq.

[2]) Bellori Vet. arcus August. Tab. 4.

[3]) Relief in dem Bogen Constantin's eingefügt, wo sie eine Kugel in der Hand hat, Ibid. Tab. 28. Hirt Bilderb. S. 185. Taf. XXV, 16. Auf einem andern Relief desselben Bogens bei Bellori Tab. 42. hält der Kaiser der Roma eine Kugel hin.

[4]) Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 112. III, 2. S. 119.

[5]) Bellori l. c. Tab. 14.

[6]) Senckler Darstellungen der Roma auf Münzen, an dem (S. 572. A. 4.) angef. O. S. 74 ff.

nahmsweise als unterwürfig und hülfsbedürftig erscheint [1]), häufig aber in Begrüssung mit dem Kaiser so wie Ehre und Ruhm austheilend oder empfangend [2]).

Sowohl einzeln als in einer Gruppe mit dem Kaiser ist sie endlich auch auf Münzen Constantin's des Grossen vorgestellt: die *Roma restituta* mit einer Blume und der Erdkugel in den Händen auf einem Kleinerz [3]); und auf einer Goldmünze mit der Aufschrift *Restitutori libertatis* die Roma sitzend und der Kaiser stehend [4]). Es ist die Wiederherstellung Rom's und die Befreiung von der Tyrannei des Maxentius gemeint in Folge der siegreichen Schlacht an der Milvischen Brücke vom J. 312. Auf dem Triumphbogen aber, der zu Ehren dieses Sieges dem Constantin errichtet wurde, sieht man die Roma zum letztenmal in monumentaler Darstellung, wie sie eben bei dieser Schlacht [5]) auf der Brücke, unterhalb deren auch der Flussgott des Tiber sich zeigt, dem Kaiser folgt, dem die Victoria vorangeht.

4. Aus dieser Folge von Denkmälern verdienen schliesslich noch einige Kaisermünzen nach der Zerstörung Je-

[1]) Wie die *Urbs restituta* des Vitellius vor dem Kaiser kniet, der ihr die Hand reicht, um sie zu erheben, Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 316. Vergl. die *Roma resurgens* des Vespasian, Ibid. p. 327. abgebild. bei Akerman Catal. of Roman coins Vol. I. p. 186. n. 12. Pl. 5. fig. 7.

[2]) So ist die Roma z. B. vorgestellt dem Vespasian einen Kranz, dem Commodus einen Globus, dem Aurelian eine Victoria darreichend.

[3]) Eckhel l. c. T. VIII. p. 85.

[4]) Akerman l. c. Vol. II. p. 233. n. 47. Ebendas. p. 240. n. 2. wird ein Erzmedaillon aufgeführt mit der Aufschrift *Restitutori reipublicae*, auf welcher man den Kaiser erblickt, wie er eine zu seinen Füssen liegende mit der Thurmkrone geschmückte Frau emporhebt.

[5]) Bellori l. c. Tab. 46. Vergl. oben S. 497.

rusalems hervorgehoben zu werden, welche ein Bild der Judäa enthalten und mittelst dieser Vorstellung selbst zur Erläuterung kirchlicher Alterthümer dienen. Noch früher aber ist das gelobte Land durch ein einheimisches Denkmal entweiht worden, welches in den Kreis eben dieser Vorstellungen gehört. Herodes der Grosse errichtete in dem von ihm neugegründeten Cäsarea-Palästinä einen Tempel des Augustus [1]) und stellte darin die Statuen der Roma und dieses Kaisers auf. Der jüdische Geschichtschreiber, der diese Kunde aufbehalten hat [2]), leitet dieselbe durch die Bemerkung ein: um den Römern zu gefallen habe Herodes die Sitte übertreten und die Gesetze verletzt, indem er Städte gegründet aus Ehrgeiz und Tempel errichtet, wenn auch nicht im Jüdischen Lande, sondern draussen: denn das hätten die Juden nicht ertragen, da es ihnen verboten sei Bilder und Figuren nach der Griechen Art zu verehren. — Dieses Buhlen aber mit fremden Götzen, noch zur Zeit der Erscheinung Christi, konnte das Land nicht frei und selbständig machen: es war nur eine letzte Stufe auf dem Wege zum Untergang. Ein Denkmal dessen nach der Eroberung Jerusalems durch Titus erscheint der Flussgott des Jordan auf dessen Triumphbogen, wovon früher die Rede gewesen ist [3]). Die Judäa selbst aber auf Münzen des Vespasian (seit dem J. 71.) und des Titus (seit dem J. 72.) mit der Inschrift JUDAEA CAPTA: sie sitzt mit unterwürfiger Gebehrde, zuweilen auf Waffen, an einen Palmbaum gelehnt, auf dessen anderer Seite entweder der siegreiche Feldherr steht oder ein Gefangener, der letztere zuweilen mit gebundenen Händen; das ist der übereinstimmende

[1]) Gleichwie bei Paneas, Joseph. Antiq. Jud. Lib. XV. c. 10. §. 3.

[2]) Ibid. Lib. XV. c. 9. §. 6.

[3]) Oben S. 495.

Typus der Grosserze [1]. So zeigt auch eine Münze des Titus mit der Inschrift Ἰουδαίας ἑαλωκυίας die trauernde Judäa auf einem Haufen Waffen sitzend [2].

Hingegen sind unter Hadrian, der selbst im J. 130 in Judäa gewesen war [3], Münzen geprägt, welche die wieder aufgerichtete Judäa zeigen [4]; der Kaiser hebt nehmlich eine vor ihm knieende Frau auf, die von drei Kindern umgeben ist, welche Palmzweige tragen: die Unterschrift JUDAEA giebt dieser dem Kaiser unterwürfigen ihm dankbaren Frau ihren Namen. — Das sind die Münzen, wonach ein angebliches Denkmal der evangelischen Geschichte seine Erklärung findet, welches Eusebius noch gesehen hat [5]: die bekannte eherne Gruppe zu Cäsarea Philippi (Paneas) in Palästina, bestehend aus einem knieenden Weibe mit vorwärts gestreckten Händen, gleich einer Flehenden, und einem aufrecht stehenden Manne, der ihr die Hand reicht. Man sagte damals, es sei dadurch Christus vorgestellt und die von ihm geheilte blutflüssige Frau (Matth. 9, 20.), die aus Dankbarkeit ihrem Wohlthäter dies Denkmal errichtet habe. Wahr-

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 326. 354. Abbild. dieser Münzen von Vespasian bei Baron. Annal. eccles. ad. a. Chr. 73. ed. Mansi T. I. p. 679. Akerman Numismatic illustrations of the narrative portions of the New Testam. Lond. 1846. p. 23. fig. 1. 2. (dazu Akerman Roman Coins T. I. p. 186. n. 4. Pl. 5. n. 7.); von Titus bei Akerman Numism. illustr. etc. p. 24 sq. fig. 7. 8. 10. Zwei Münzen Vespasian's und eine des Titus mit dieser Vorstellung sind in der K. Sammlung zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 778. 779. 788. bei Pinder Die K. Sammlung etc. S. 160. 163.

[2]) Eckhel l. c. T. III. p. 441. T. VI. p. 354. Akerman l. c. p. 27.

[3]) Eckhel l. c. T. VI. p. 496. Flemmer De itineribus et rebus gestis Hadriani imper. p. 98.

[4]) Eckhel l. c. p. 495.

[5]) Euseb. Hist. eccles. Lib. VII. c. 18.

scheinlich von dieser Ansicht geleitet, liess Kaiser Julian die Statue wegnehmen, die bald darauf von den Heiden zertrümmert wurde; von den Christen aber wurden die Bruchstücke aufbewahrt, oder nach einer andern Nachricht nur der Kopf gerettet[1]). Es ist nun einestheils kein Zweifel, dass eine solche Gruppe dort gestanden hat; anderntheils aber kaum minder gewiss, dass die Deutung auf Christus und das blutflüssige Weib grundlos ist. Wahrscheinlich ist es das personificirte Cäsarea Philippi vor dem Kaiser Hadrian knieend, dem von der dankbaren Stadt für gespendete Hülfe und Wohlthat das Ehrendenkmal errichtet sein wird[2]), wie er zumal auf Münzen[3]) als *restitutor* der meisten Provinzen seines Reichs einzeln genommen, aber auch im Ganzen als *restitutor orbis terrarum*, und gerade in jener Gruppirung gefeiert worden ist. Zur Erklärung des Missverständnisses erhält man einen Fingerzeig durch die Nachricht des Philostorgius[4]), die Statue habe umgeworfen in der Erde gelegen und als man sie aufgegraben, sei sie an der Inschrift erkannt.

[1]) Sozom. Hist. eccles. Lib. V. c. 21. Philostorg. Hist. eccles. Lib. VII. c. 3.

[2]) Diese Erklärung ist zuerst gegeben mit ausführlicher Begründung von Hase (Pastor in Bremen) Dissert. de statua Haemorrhousae P. I—III. 1726. auch in Hasaei Dissert. et observat. philol. Sylloge. Brem. 1731. p. 324—450. und gleichzeitig von Beausobre Dissert. sur la statue de Paneade in der Biblioth. Germanique T. XIII. 1727. p. 1—92. deutsch mit Anm. von Cramer in dessen Sammlungen zur Kirchengeschichte und theologischen Gelehrsamkeit. Leipz. 1748. S. 37—198. Neuerdings von Münter Sinnb. H. II. S. 12—16. Sie ist angenommen von Gieseler Kirchengesch. Bd. I. Abth. 1. (4. Aufl.) S. 86.; von Augusti aber, Beitr. zur christl. Kunstgesch. Bd. I. S. 29. als durchaus unwahrscheinlich abgelehnt.

[3]) Eckhel l. c. p. 487 sqq. 507.

[4]) An dem (Anm. 1.) angef. O.

Es wurden aber in solchen Inschriften die römischen Kaiser mit Beinamen gepriesen, die wenn etwa der Hauptname erloschen war, von den Christen leicht auf den Erlöser bezogen werden konnten, — wie namentlich Hadrian als *θεὸς, εὐεργέτης* [1]), als *σωτὴρ τοῦ κόσμου* [2]) oder *σωτὴρ τῆς οἰκουμένης* [3]) und mit dem auch sonst geläufigen Ausdruck als *σωτὴρ καὶ εὐεργέτης* [4]). Es ist um so glaublicher, dass wirklich eine Inschrift mit der letztern Bezeichnung jene Deutung hervorgerufen habe, da beide Prädikate auch in dem Bericht des Eusebius hervorgehoben werden, der auf die heidnische Sitte in solcher Weise die *σωτῆρας* zu ehren sich beruft und das *εὐεργετηθῆναι πρὸς τοῦ σωτῆρος ἡμῶν* als Grund der Errichtung des Monuments angiebt.

[1]) Auf einer Basis im Olympieum zu Athen von der Stadt Ceramus in Carien, bei Boeckh C. I. T. I. n. 337: *Θεὸν Ἀδριανὸν τὸν ἴδιον εὐεργέτην* etc. — Die Cyzikener nannten ihn den dreizehnten Gott, nach Socrates Hist. eccles. Lib. III. c. 23. extr.

[2]) Zu Athen von der Stadt Anemurium in Cilicien, bei Boeckh l. c. n. 334; zu Phaselis in Lycien von den Städten Limyra und Lamia, welche wegen seiner Ankunft ihm Statuen errichteten, bei Boeckh et Franz C. I. T. III. n. 4336. 4337. Ebendas. n. 4335. wird er von der Stadt Phaselis selbst gepriesen als *σωτὴρ τοῦ σύμπαντος κόσμου καὶ τῆς πατρίδος τῆς Φασηλιτῶν*. — So heisst schon Augustus *mundi servator* bei Propert. Eleg. Lib. IV. eleg. 6. v. 37.

[3]) Auf einer Tafel in der Stadt Attalia in Pamphylien bei Boeckh et Franz C. I. T. III. n. 4339. Dasselbe Prädikat wird schon dem Nero gegeben auf einem Grosserz bei Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 278.

[4]) Auf einer Basis zu Athen von der Stadt Aegina, bei Boeckh C. I. T. I. n. 332; auf einem Altar zu Milet, Ibid. T. II. n. 2877. — Eine Inschrift der Milesier im Olympieum zu Athen feiert ihn als *κτίστης καὶ εὐεργέτης*, Ibid. T. I. n. 339. Häufiger wird er bezeichnet als *σωτὴρ καὶ κτίστης* in den Inschriften zu Athen, Ibid. n. 323. 324. 326. 327. 329—331. 343.

Indem wir hiernach zu der allgemeinen Vorstellung von Stadt und Land uns zurückwenden, finden wir uns an der Grenze der christlichen Kunst, die jedoch ausser den Vorbildern des klassischen Alterthums noch andere Voraussetzungen auf dem ihr eigenen Gebiet christlicher Denkweise hat, worauf wir zunächst jetzt übergehen.

Bei den Christen.

An die vorhin angeführten heidnischen Kunstvorstellungen reihen sich seit dem 4. Jahrhundert zahlreiche Denkmäler der christlichen Kunst, welche Stadt und Land in menschlicher Figur vor Augen stellen. Der herrschende Begriff derselben ist natürlich der rein allegorische, indem man aus der antiken Vorstellung das *künstlerische* Motiv herübernahm, die religiöse Bedeutung aber, d. h. den heidnischen Gedanken abwies. Denn dass die Christen von Anbeginn den *Cultus* eines Genius oder einer Tyche von Stadt und Land verwarfen, versteht sich von selbst, wenn man sich erinnert, wie viele von ihnen als Märtyrer in den Tod gegangen sind, um nicht dem Genius eines Kaisers zu opfern [1]) oder bei ihm zu schwören [2]). Den positiven Gehalt aber des monotheistischen Gegensatzes gegen diesen Götzendienst erschliesst ein Wort des Herrn, wo er gegenüber dem alttestamentlichen Gebot, keinen falschen Eid zu thun und Gott den Eid zu halten, das evangelische Gebot giebt, *überhaupt nicht zu schwören*, auch nicht bei dem Himmel, denn er ist Gottes Stuhl, noch bei der Erde, denn sie ist seiner Füsse Schemel, noch *bei Jerusalem, denn sie ist eines grossen*

1) Zuerst Polycarpus Bischof von Smyrna, s. oben Th. I. S. 344.
2) Tertullian. Apologet. c. 32. Ad nat. Lib. II. c. 17.

Königes Stadt (Matth. 5, 34. 35.). Daraus folgt, dass ein solcher Eid doch nicht inhaltlos, dass er eben so bindend sein würde, wie der Eid bei dem Herrn von Himmel und Erde: denn nicht ein blosser Steinhaufen, von Menschen zusammengefügt, ist die heilige Stadt; sondern der Herr selbst hat in ihr seinen Wohnsitz und regiert sie und zu ihm geschieht der Aufblick von ihren Mauern. Was aber den Juden Jerusalem ist, das ist unter der Herrschaft des Evangelium ein jeder Ort, wo man dem Herrn dient. Also wie der Herr über alles es ist, der auch dem Einzelnen das Haus baut (Ps. 127, 1.), so ist er nicht minder der Städte gründende und die Länder beherrschende Gott, der die Geschicke der Völker in seiner Hand wägt.

Diese religiöse Grundansicht würde jedoch die Annahme nicht ausschliessen, dass höhere Wesen den Städten oder Ländern vorgesetzt seien, — wie wirklich eine solche aus jüdischer Ueberlieferung auf die Kirche übergegangen ist, indem sie auf einige Stellen des Alten Testaments sich stützt. Vor allem auf 5 Mos. 32, 8. 9. freilich nach der falschen Uebersetzung der LXX: „als der Höchste die Völker theilte, als er von einander schied die Menschenkinder, da setzte er *die Grenzen der Völker nach der Zahl der Engel Gottes* (statt: *die Grenzen der Stämme nach der Zahl der Söhne Israels,* wie es im Urtext heisst); und des Herrn Erbtheil ward sein Volk Israel“. Dazu kommt, dass der Prophet Daniel nach dem, was ihm in einem Gesicht offenbart worden, einen Obersten von Persien und einen von Griechenland gleichwie den Michael als Obersten der Israeliten bezeichnet (Dan. 10, 13. 20. 21.). Nicht zu gedenken der Engel der sieben Gemeinden, von denen die Apocalypse spricht. Also berechnet sich wie die Zahl der Völker, nach Massgabe der Völkertafel in der Genesis, so die der weltbeherr-

schenden Engel auf 72 oder 70 [1]). Zuerst nun wird jene Stelle aus dem Liede Mosis schon von dem römischen Clemens angeführt [2]) nur zum Beweise, dass die Gläubigen von Gott erwählt seien. Clemens von Alexandrien aber knüpft daran die Behauptung, dass Gott durch die untergeordneten Engel den Heiden die Philosophie gegeben habe [3]), woraus sowohl das Wahre und Ursprüngliche, was in derselben enthalten ist, als ihre Irrthümer sich erklären lassen sollen. Für die nähere Charakteristik dieser Weltordnung kommt es sowohl auf das Verhältniss der Völker zu den Engeln als beider zu Gott an. In der Auffassung dessen zeigt sich der Unterschied, dass vorerst die Ueberweisung der (übrigen) Völker an die Engel (während der Herr das Volk Israel als sein Eigenthum behalten) als eine Folge ihres Abfalls angesehen wird [4]). So sind nach Origenes, der jeder Provinz zwei Engel, einen guten und einen bösen, vorstehen lässt [5]), zur Zeit des babylonischen Thurmbaus die Völker, bis sie ihre Schuld würden gebüsst haben, den Engeln übergeben, welche sie je nach ihrem Verdienst in mehr oder minder günstige Gegenden der Erde geführt und ihnen jedem seine eigene Sprache gelehrt haben [6]). Umgekehrt führt Eusebius aus, dass der Abfall und Götzendienst von der Verleitung durch die Engel komme, die in dem

1) Recogn. Clement. Lib. II. c. 42. Clement. Hom. XVIII. c. 4.

2) Clem. Rom. Ep. I. ad Corinth. c. 29.

3) Clem. Alex. Strom. Lib. VII. c. 2. Lib. VI. c. 17. p. 832. 822. ed. Potter. Vergl. Baur Gnosis S. 525. 531.

4) Recognit. Clement. Lib. VIII. c. 15. Vergl. Hilgenfeld Die clementinischen Recognitionen und Homilien S. 134.

5) Orig. Hom. XII. in Luc. Opp. T. III. p. 945 sq. Wie er auch jedem Einzelnen zwei Engel, einen guten und einen bösen, beistehen lässt.

6) Id. Contr. Cels. Lib. V. c. 29. 30. Opp. T. I. p. 599 sq.

ihnen anvertrauten Beruf nicht beharrt seien[1]). Später werden allgemein die Engel auch in diesem Dienst als Schutzengel und Organe der göttlichen Weltregierung angesehn. Dafür giebt Theodoret (um die Mitte des 5. Jahrhunderts), der im Allgemeinen nach den beiden Stellen aus Moses und Daniel sich ausspricht[2]), nach Anleitung der letztern die nähere Bestimmung, dass, während den Engeln die Sorge über jeden Einzelnen von uns, ihn zu bewachen und zu bewahren, zustehe, mit der Aufsicht über die Völker die Erzengel betraut seien[3]). Und besonders macht Dionysius Areopagita (gegen Ende des 5. Jahrhunderts), indem er das Walten der Engel über die Völker rein als ein göttliches Amt betrachtet, gegenüber der Annahme einer darin liegenden Zurücksetzung gegen das jüdische Volk, die aus der Stelle des Liedes Mosis gefolgert wurde, die Allgemeinheit der göttlichen Vorsehung gleichwie über dieses so über die andern Völker, unbeschadet deren Führung durch die Engel, geltend[4]). Endlich hat auch Johannes von Damascus die Behauptung, dass die Engel den Völkern und Oertern vorstehen[5]). Und so ist es in der griechischen Kirche herrschende Lehre, die nicht minder in der lateinischen Kirche zur Anerkennung gekommen ist; sowohl bei den ältern Kirchenlehrern[6]), als in der scholasti-

1) Euseb. Demonstr. evang. Lib. IV. c. 6—10.

2) Theodoret. Haeret. fab. Lib. V. c. 7. Nach denselben beiden Stellen erwähnt Basilius, aber auch nur im Allgemeinen, die Vertheilung der Völker an die Engel, Adv. Eunom. Lib. III. c. 1. Eben so Epiphanius nach der Stelle aus dem Liede Mosis, Haeres. LI. c. 34.

3) Theodoret. Interpret. in Dan. c. X. v. 13.

4) Dionys. Areop. De caelesti hier. c. 9. §. 4.

5) Joh. Damasc. De orthod. fid. Lib. II. c. 3. p. 157. b.

6) Hilar. Pictav. Tract. in Ps. II. c. 31. s. das. ed. Bened. not.

schen Theologie, wo namentlich Thomas von Aquino mit Bezug auf die Klassen der Engel eben jene Lehre vorträgt, dass die Vorsteherschaft über ganze Länder den Fürstenthümern oder Erzengeln gegeben sei, während die Engel die Obhut über die Einzelnen haben[1]).

Diese Vorstellung würde der künstlerischen Darstellung ein ansprechendes und zugleich gedankenvolles Motiv darbieten, wenn es sich darum handelt Völker in Person einzuführen, für deren Repräsentanten die Engel gelten, — ähnlich wie bei Darstellung der Planeten die Engel als ihre Führer auf der himmlischen Bahn angewendet sind. Die christliche Kunst hat jedoch von diesem Motiv keinen Gebrauch gemacht; sie ist vielmehr im Allgemeinen bei der blossen Personification stehen geblieben.

Dafür hat sie vor allem auf die heilige Schrift sich zu berufen, in der zumal die Städte vielfach in poetischer Weise personificirt und als bewegt von Freude oder Leid geschildert sind, — wie die Klaglieder Jeremiä von Jerusalem anheben (1, 1.): „Wie sitzet einsam die Stadt, die voll Volks war! Sie ist wie eine Wittwe: die eine Fürstin unter den Völkern und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen u. s. w.“; und wie sie angeredet wird in dem Klagelied der gefangenen Juden zu Babel (Ps. 137, 5.): „Vergesse ich dein Jerusalem, so vergesse mich meine Rechte“; — wogegen es in dem Loblied (Ps. 97, 8.) von ihr heisst: „Zion hört es und ist froh und die Töchter Juda's frohlocken um deiner Gerichte willen, Jehova“. Ein herrschender Gebrauch ist insbesondere die Zusammensetzung des Worts

a. b. Hieronym. Comment. in Dan. X, 13. Opp. T. V. p. 699. Gregor. M. Moral. in c. XXV. Job. Lib. XVII. c. 12. §. 17.

[1]) Thomas Aq. Summa P. I. qu. 113. art. 3.

Tochter (bat) mit Städtenamen, nicht allein um die gesammte Bevölkerung [1]), sondern auch um die Stadt selbst als ein weibliches Wesen zu bezeichnen. So steht bei Jesaias (10, 32.) [2]) Tochter Zion ganz parallel mit Jerusalem, die auch in den Klagliedern Jeremiä (2, 18 ff.) mit den Worten angeredet wird: „O du Mauer der Tochter Zion! lass dem Bache gleich rinnen dein Auge von Thränen Tag und Nacht, ... schütte wie Wasser aus dein Herz vor dem Angesichte des Herrn, erhebe zu ihm deine Hände ob deiner Kinder Tod": worauf sie selbst ihre Klage vor Jehova bringt. Eben so kommt im Psalter (137, 8.) die Tochter Babel als Verwüsterin und bei Jesaias (23, 12.) Sidon als eine geschändete Jungfrau vor. — Derselbe Sprachgebrauch ist auf das Neue Testament übergegangen [3]), so wie die Personification nicht bloss im Ausdruck, sondern im Gedanken [4]), die aber auch selbständig dort sich findet. So bricht Christus im prophetischen Hinblick auf sein eigenes Ende und auf den Untergang der heiligen Stadt in die Worte aus (Luc. 13, 34. Matth. 23, 37.): „Jerusalem, Jerusalem, die du tödtest die Propheten ..., wie oft habe ich deine Kinder versammeln wollen", und bedroht die Städte Galiläa's mit dem nahen Gericht (Matth. 11, 21 ff. Luc. 10, 13 ff.): „Wehe dir, Chorazin! wehe dir, Bethsaida! ... und du, Capernaum! die du bist erhoben bis zum Himmel, du wirst bis zur Hölle erniedriget werden". Vornehmlich wird in der

[1]) Jes. 37, 22: „hinter dir her schüttelt das Haupt die Tochter Jerusalem"; Jes. 47, 1 ff.: „herunter, und setze dich in den Staub, Jungfrau, du Tochter Babel".

[2]) Vergl. 1, 8: und übrig ist die Tochter Zion wie eine Hütte im Weinberge, wie eine belagerte Stadt.

[3]) Matth. 21, 5. Joh. 12, 15. nach Zachar. 9, 9.

[4]) Matth. 2, 6. nach Mich. 5, 1: „und du Bethlehem, Land Juda's", u. s. w.

Apocalypse das heidnische Rom, die Stadt auf sieben Hügeln (17, 9.), welche „das Reich hat über die Könige der Erde, mit dem Weine ihrer Hurerei alle Völker getränkt hat und trunken ist von dem Blut der Zeugen Christi" (17, 18. 14, 8. 17, 6.), unter dem Namen Babylons geschildert (17, 1—5.) als ein Weib, angethan mit Purpur und Scharlach und übergoldet mit Gold, Edelsteinen und Perlen, die einen goldenen Kelch in der Hand hatte voll Greuel und Unreinigkeiten und auf einem scharlachrothen Thiere mit 7 Häuptern und 10 Hörnern sass und an der Stirn den Namen trug: „Babel die grosse, die Mutter der Huren und aller Greuel auf Erden", — wie sie dem göttlichen Gericht unterliegt. — Natürlich ist dieses Bild von Babel als eine grosse prophetische Anschauung feststehender Typus in der christlichen Lehre und Predigt. An die übrigen leichter vorübergehenden Ausdrücke einer Personification schliessen sich manche ähnliche Redeweisen bei den alten Kirchenlehrern, worauf wir weiterhin in der ersten Periode zurückkommen.

Hier sei im Allgemeinen nur noch der Unterschied der Perioden bemerkt: das christliche Alterthum ist reich an der entsprechenden Vorstellung besonders von Städtefiguren in den verschiedenen Gebieten der Kunst, — sowohl in Miniaturen als Sculpturen: unter den letztern fehlt es selbst nicht an Rundwerken; häufiger sind Reliefbilder, zumal auf Münzen und Diptychen, einigemal auch auf Sarkophagen. Im folgenden Zeitalter vom 9ten bis 12. Jahrhundert bieten nur Miniaturen die Personification besonders von Ländern oder Völkern dar. Später erscheinen die Figuren von Städten und Ländern wieder häufig auf Münzen und Medaillen, — seit dem 15. Jahrhundert in ununterbrochener Folge bis auf die Gegenwart: seit derselben Zeit aber, namentlich im 16ten und nicht minder in dem gegenwärtigen Jahrhundert, sind

dieselben auch in grösseren Werken der Sculptur und Malerei ausgeführt worden. — Das allgemein anerkannte Attribut ist die Mauerkrone [1]), nicht allein für die Städtefiguren, sondern auch für die Figuren von Ländern, — wenn auch die Krone, wie namentlich in mittelalterlichen Bildern, öfters anders gestaltet oder ganz weggelassen ist; dazu kommt häufig das Füllhorn.

1. Bis zum achten Jahrhundert.

In dem Verhalten zu der antiken Kunstvorstellung eines Genius oder einer Tyche von Stadt und Land zeigt sich auf christlicher Seite in diesem Zeitalter der Gegensatz, dass die Standbilder von götzendienerischer Bedeutung verworfen, hingegen in Reliefs und Malereien die Figuren, denen nur noch eine poetische Bedeutung beigemessen wurde, nicht nur in bisheriger Weise beibehalten, sondern auch in eigenthümlich christlichem Zusammenhang neu eingeführt wurden. Jene Abwehr der heidnischen Cultusbilder ist diesem Zeitalter eigenthümlich, welches mit dem noch lebendigen Heidenthum in unmittelbarer Berührung stand. Doch ist dasselbe auch von der heidnischen Vorstellung nicht unberührt geblieben, wenigstens hat es einem abergläubigen Wahn von dem Einfluss solcher Bilder Raum gegeben, der selbst bis in das folgende Zeitalter sich hineinzieht. Diese drei Punkte haben wir hier gesondert zu verfolgen.

1. Dass die Städte und Provinzen des römischen Reichs ihre eigenen Gottheiten (deos municipes) hätten,

[1]) Von dieser Krone auf dem Haupt der Cybele (der Terra oder Magna Mater, welches die Bedeutung der Ceres sein soll) giebt Isidorus Orig. Lib. VIII. c. 11. §. 64. folgende Erklärung: quod in capite turritam gestat coronam, ostendit superpositas terrae civitates, quas insignitas turribus constat.

ist zwar ein Vorwurf, der frühzeitig, schon im 3. Jahrhundert, den Heiden von den Apologeten gemacht wird [1]); es ist dabei aber an die grossen Götter gedacht, die gewisse Hauptsitze der Verehrung hatten, wie die Ceres zu Eleusis, die Cybele in Phrygien. Erst Arnobius zu Anfang des 4. Jahrhunderts macht als Gegenstand heidnischer Verehrung die genios civitatum namhaft [2]), zu einer Zeit als der Gegensatz des Christenthums gegen diesen Geniencultus auch thatsächlich durch Verfolgungen hervortrat.

Auf der einen Seite brachten die Heiden diesem Cultus auch das Leben der Christen zum Opfer. Denn in der letzten Verfolgung unter Maximinus wurde zu Cäsarea in Palästina am Geburtstag der Tyche, den 5. März, der Märtyrer Adrianus den Thieren vorgeworfen [3]). — Umgekehrt als bald darauf das Christenthum zur herrschenden Religion erhoben war, nachdem wohl eine Zeit lang Religionsfreiheit bestanden hatte, wurden alsbald die ehemaligen Verfolger zu Verfolgten: wobei auch der Verehrung des Stadt-Glücks namentlich im Bereich der griechischen Kirche durch Zerstörung seiner Heiligthümer oder Verwandlung derselben zu gottesdienstlichem Gebrauch ein Ende gemacht wurde. So wurde der Tempel und die Statue der Tyche zu Cäsarea in Cappadocien, welche bei den Heiden in besonderer Verehrung stand, unter Kaiser Julian in Asche gelegt auf Anstiften eines Christen, den leidenschaftliche Frömmigkeit getrieben hatte, — was der Stadt von dem erzürnten Kaiser harte Strafen zuzog [4]).

[1]) Von diesen localen Culten spricht als Gegner des Christenthums Celsus bei Origen. Contr. Cels. Lib. V. c. 25. p. 596. und Cäcilius bei Minuc. Fel. Octav. c. 6. Vergl. Tertullian. Apologet. c. 24.

[2]) Arnob. Adv. gentes Lib. I. c. 28.

[3]) Euseb. De martyr. Palaest. c. 11. p. 433. ed. Read. Vergl. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 141 sq.

[4]) Gregor. Naz. Orat. IV. (ad Julian. Invect. I.) c. 92. p. 126. und Orat. XVIII. c. 34. p. 355. Theophan. Chronogr. p. 40. c.

Später wurde die Tempelzerstörung autorisirt durch Gesetz des Arcadius (vom J. 399) und systematisch betrieben, wobei namentlich Chrysostomus einwirkte; auch Porphyrius Bischof von Gaza bemühte sich dieserhalb bei Hofe und nachdem er bei Gelegenheit der Geburt Theodosius des Jüngern im J. 401 die specielle kaiserliche Genehmigung erwirkt hatte [1], zerstörte er zu Gaza die heidnischen Tempel, darunter auch einen Tempel der Tyche [2]. Hingegen der Tempel der Tyche (das *Τυχαῖον*) zu Antiochien, wo noch Kaiser Julian Opfer darbrachte [3], wurde unter Theodosius II. in eine dem heil. Ignatius geweihte Kirche umgewandelt, indem dessen Gebeine aus dem vor der Stadt befindlichen Cömeterium dorthin versetzt wurden [4].

Andere Erfahrungen machte man im Bereich der lateinischen Kirche, wo das Heidenthum länger eine Macht blieb, so dass auch gerade entgegengesetzt durch Gesetz des Honorius (ebenfalls vom J. 399) dort die Tempelzerstörung verboten wurde. Und es hatten die Kirchenlehrer dieser Zeit Veranlassung nicht allein jenen Cultus zu bekämpfen, sondern auch ihm gegenüber die Reinheit der christlichen Sitte zu wahren. Zu Carthago nehmlich hatte der Genius der Stadt ein Heiligthum (genium), Altar und Statue, wobei heidnische Mahlzeiten (na-

Nähere Nachricht giebt Elias Cretens. Comment. in Gregor. Naz. Orat. III. (jetzt IV., die erst erwähnte Stelle), in Gregor. Naz. Opp. ex ed. Bill. Colon. 1690. P. II. Sect. 2. p. 354.

1) Marcus Diac. Vita Porphyrii c. 51. in Galland. Bibl. Patr. T. IX. p. 269. Vergl. Neander Chysostomus Bd. II. 3. Aufl. S. 118—120. Anm.

2) Ibid. c. 64. 65. p. 271.

3) Julian. imp. Misopogon in Ej. Opp. P. II. p. 70. ed. Petav. p. 346. ed. Spanh.

4) Evagr. Hist. eccles. Lib. I. c. 16. Nicephor. Hist. eccles. Lib. XIV. c. 44.

mentlich wohl am Geburtstage der Stadt) gehalten wurden: auch Christen hatten sich verleiten lassen daran Theil zu nehmen. Dies wird von Augustinus in einer Predigt streng gerügt [1]), der die Entschuldigung, die Statue sei nicht Gott, sie sei nur ein Stein, mit der Bemerkung abweiset: nicht darauf komme es an, was sie sei, sondern wofür sie gehalten werde, nehmlich von den Heiden für Gott, wie der Altar beweise; und wenn sie für ein dämonisches Wesen gelte, so solle man auf das Wort des Apostels achten (1. Cor. 10, 20): „was die Heiden opfern, das opfern sie den Dämonen und nicht Gott; nun will ich nicht, dass ihr in der Dämonen Gemeinschaft sein sollt"; — die aber wüssten, dass der Götze nicht Gott, dass er nur ein Stein sei, sollten das Gewissen der andern, die es nicht wüssten, verschonen. — Ein Mittelpunkt der alten Religion aber blieb noch längere Zeit die Hauptstadt des abendländischen Reichs, wo von Staats wegen die heidnische Parthei des Senats die Rechte und den Einfluss derselben geltend machte. Da bestand auch unverletzt der Tempel der Roma und der Venus und ungestört deren Doppelverehrung, — wovon Prudentius (im J. 403) Zeugniss giebt [2]); die Nichtigkeit dieses Cultus der Ortsgöttin aber straft er mit dem Wort: [3])

nomenque loci ceu numen habetur.

Es ist dies enthalten in seinem Werk gegen den Symmachus, der als römischer Senator für die eine Parthei des Senats im J. 384 bei dem Kaiser Valentinian II. mit einer Denkschrift wegen Wiederaufstellung des Altars

[1]) Augustin. Serm. LXII. (de verbis evang. Matth. 8.) c. VI. §. 10. Opp. ed. Bened. T. V. p. 252.

[2]) Prudent. Contr. Symmach. Lib. I. v. 221 sq.:
Atque Urbis Venerisque pari se culmine tollunt
Templa: simul geminis adolentur thura deabus.

[3]) Ibid. v. 220.

der Victoria in der Curie des Senats eingekommen war[1]; — darin ist auch von Beschützern die Rede, welche der göttliche Geist den Städten gegeben, sowie von Schicksalsgenien, welche den Völkern zugetheilt würden, gleichwie die Seelen denen, die geboren werden[2]. Diese heidnische Ansicht bekämpft der christliche Dichter in seiner Gegenschrift[3]: er wisse erstlich nicht, sagt er, wer der Genius sei und wie beschaffen und was er zu thun habe; sein Gegner möge ihm doch sagen, wann sein Stadt-Genius angefangen habe in die kleine Roma sich einzusenken, ob er etwa von den Zitzen der Wölfin im waldigen Thal gekommen sei und die Zwillingsknaben genährt habe während er selbst geboren sei, ob er auf den Dächern sitze oder im Innersten der Häuser wohne, ob er die Sitten gebildet, Gesetze gegeben und die streitbaren Männer zu den Waffen und gegen die Feinde geführt habe. Das sei ja lächerlich. Gesetzt aber, fährt er fort, es gebe einen Schatten oder eine Seele[4], die solches besorge, — warum dieselbe nicht stets dasselbe rathe und schaffe in der Religion und im Staat? Aber 700 Jahre habe sie geirrt und geschwankt in der Staatsform, bis sie zuletzt auf den rechten Weg gewiesen, bei der Monarchie stehen geblieben sei. Wenn sie aber nach so vielen Wandlungen mit Mühe endlich zum befriedigenden Abschluss gelangt sei, warum zaudere sie, das göttliche Recht anzuerkennen, das ihr zuvor unbekannt, endlich enthüllt sei? „Doch freuen wir uns, nicht zaudert

[1]) S. oben Th. I. S. 170 f.

[2]) Symmach. Relat. (Epist. Lib. X. ep. 54.) c. 8: Varios custodes urbibus mens divina distribuit. Ut animae nascentibus, ita populis fatales genii dividuntur. Vergl. Prudent. l. c. Lib. II. v. 371—373.

[3]) Prudent. l. c. Lib. II. v 374 sqq.

[4]) Ibid. v. 404. Vergl. v. 428: fatum geniusve animusve.

sie mehr, denn gehorsam dient die Roma dem Gott Christus und hasst die früheren Culte. Roma aber nenne ich die Männer, die wir für das Herz der Stadt halten, nicht den Genius, dessen Bild umsonst erdichtet wird.“ [1])

2. Während aber in Rom der Cultus dieses Genius oder der Göttin Roma nur als ein Rest des Heidenthums bestand; erhielt auch das neugegründete Constantinopel, obgleich von Anbeginn eine christliche Stadt, eine ganze Anzahl Denkmäler seiner Tyche. Und es genoss dieselbe noch geraume Zeit unter christlichen Kaisern Verehrung, ja der Glaube an eine ihrem Standbilde einwohnende Macht hat nachweislich noch ein halbes Jahrtausend angehalten und scheint im byzantinischen Reich gar nicht erloschen zu sein. Der Grund davon liegt theils in den heidnischen Elementen der religiösen Bildung Constantin's, des Gründers von Constantinopel, welche in seiner Hauptstadt Wurzel fassten; theils in der Gestaltung des christlichen Lebens in der griechischen Kirche überhaupt, namentlich der Entwickelung des Bilderdienstes, die in Wechselwirkung mit den Resten heidnischen Aberglaubens jenen Unterpfändern desselben neuen Werth zu verleihen vermochte.

Kaiser Constantin hatte bei dem Uebertritt zum Christenthum der heidnischen Vorstellung keineswegs ganz entsagt; er wusste Entgegengesetztes zu vereinigen, indem er theils die beiderseitigen Ideen neben einander stehen liess, theils dem heidnischen Gedanken eine christliche Form oder auch nur einen christlichen Stempel gab. Ein Beispiel dessen haben wir an Constantinischen Münzen gesehen, auf denen neben einander Apollo und das Kreuz erscheinen [2]). Weitere Beweise geben die Bildwerke

[1]) Ibid. v. 440—443.

[2]) S. oben Th. I. S. 99.

von Constantinopel. An dem Platz der Basilica des Senats, also am Augusteum, stand ein Heiligthum, dessen Errichtung schon auf den ersten Gründer von Byzanz, den Heros Byzas, zurückgeführt wird, was jedenfalls auf ein höheres Alter desselben schliessen lässt: ein Tempel der Rhea mit einem Standbild derselben, der zugleich als Heiligthum der Tyche angesehen wurde [1]). Von anderer Seite wird Constantin als Erbauer zweier Tempel (*ναοὶ*) genannt, die an demselben Platz lagen: diese sogenannten Tempel sind aber vielmehr Hallen [2]), die an oder in jener Basilica, die gleichfalls von Constantin erbaut worden [3]), angeordnet waren. In der einen stellte er das Bild der Rhea auf, welches zuvor auf dem Berge Dindymus bei Cyzikus gestanden hatte: nur nahm er der Rhea die Löwen weg, die sie mit den Händen hielt, und faltete ihre Hände zum Gebet; in dem andern die Tyche von Rom, (d. i. ohne Zweifel Neu-Rom oder Constantinopel) [4]), von wel-

[1]) Hesych. Miles. (im 6. Jahrh.) Orig. Constant. §. 15. in Fragm. hist. Graec. coll. C. Mullerus. Vol. IV. p. 149: *Ῥέας μὲν κατὰ τὸν τῆς βασιλικῆς λεγόμενον τόπον νεών τε καὶ ἄγαλμα καθιδρύσατο, ὅτι καὶ Τύχαιον τοῖς πολίταις τετίμηται.* Ebenso Codin. Exc. de orig. Constant. p. 3. (p. 6. ed. Bonn.), wo statt *ὅτι* gleichbedeutend *ὅπερ* gelesen wird. Wenn man aber mit du Cange Constant. christ. Lib. II. p. 147. ed. Par. *ὅτε* statt *ὅτι* lieset, wie auch Heyne *ὅθι* verbessert an dem gleich anzuführenden Ort p. 26. not. f., so würde sich ergeben, dass schon von Alters her zwei Tempel, einer der Rhea und einer der Tyche, dort gestanden hätten, — was der Anordnung Constantin's am besten entsprechen würde.

[2]) Vergl. du Cange Const. christ. l. c.

[3]) Chron. pasch. p. 284. c.

[4]) Zosim. Hist. Lib. II. c. 31. Vergl. du Cange Constantin. christ. Lib. II. l. c. Spanhem. Observ. ad Julian. Orat. I. p. 33. Heyne Priscae artis opera Constantinopoli ext. in Comment. Soc. Gotting. Vol. XI. p. 25 sq. von Hammer Constantinopel und der Bosporus Th. I. S. 159. Marquardt Cyzikus und sein Gebiet S. 96. Gieseler Kirchengesch. I, 2. (4. Aufl.) S. 7. A. 11.

cher noch weiter zu berichten sein wird. Ferner nahm er den Dienst oder vielmehr die Ausdauer der Tyche (des Glücks der Stadt) in Anspruch, indem er auf dem Gewölbe des Meilenzeigers, wo seine und seiner Mutter Statuen ein Kreuz haltend aufgestellt waren, mitten an dem Kreuz die Tyche der Stadt angekettet sein liess, von vielen magischen Figuren umgeben, das sollte Sieg über alle Völker verleihen, so dass sie der Stadt weder sich nahen noch schaden könnten [1]). Noch andere Bilder der Tyche errichtete er, namentlich auf dem Gewölbe des Palastes eine Statue, die er von Rom gebracht hatte. [2]) — Gegenstand öffentlicher Verehrung war die Tyche von Constantinopel zumal bei der Einweihung der Stadt am 11. Mai 330. Es wurde nehmlich eine Statue derselben, die früher vor den alten Stadtmauern am Thor des Carus, dem später sogenannten Philadelphi, gestanden hatte, bei dem Neubau der Stadt unter grossen Feierlichkeiten nach dem Forum Constantin's gebracht und auf dem östlichen Gewölbe desselben auf einer Säule aufgestellt, wobei der ganze Klerus hundertmal Kyrie eleison rief; die Festlichkeit dauerte vierzig Tage: Tags darauf wurde das Geburtsfest der Stadt mit grossen Wettrennen begangen und erhielt dieselbe den Namen Constantinopel [3]). An diesem Tage selbst wurde ein feierlicher Umgang gehalten mit dem Sonnenwagen, der von Alters her auf dem goldenen

[1]) Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. ed. Banduri p. 10 sq. 90. Codin. De signis p. 35. ed. Bonn. v. Hammer a. a. O. S. 155. 271.

[2]) Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. ed. Banduri p. 9. Nach dem Chron. pasch. p. 284. brachte Constantin der Tyche der Stadt ein unblutiges Opfer und gab derselben den Namen Anthusa, wie auch die Stadt Constantinopel selbst genannt wurde.

[3]) Ibid. p. 18. Codin De signis p. 44. Incert. auct. Enarrat. chronogr. bei Codin. ed. Bonn. p. 180 sq.

Meilenzeiger gestanden hatte, jetzt aber im Senat ausgestellt gewesen war; statt des Sonnengottes aber liess Constantin seine eigene aus Holz geschnitzte und vergoldete Statue in den Wagen setzen [1]), welche auf der rechten Hand eine vergoldete Statue der Tyche trug, die er ebenfalls hatte verfertigen, jedoch mit einem Kreuz am Kopf versehen lassen: so wurde sie nach dem Hippodrom gebracht und von da gekrönt zurückgeführt [2]). Uebrigens blieb dieser Wagen fortan im Hippodrom, woselbst sich jährlich am Geburtsfest der Stadt diese Feierlichkeit in der Art wiederholte, dass jene Statue auf dem Sonnenwagen von Militär und Civil mit weissen Wachskerzen von den Schranken bis zum Thron des Kaisers geleitet wurde, der nach der Anordnung Constantin's von seinem Sitz sich erheben und beide Statuen verehren sollte [3]).

Diese Tychebilder nun unterlagen verschiedenartigen Schicksalen. Die letzterwähnte Statue der Tyche liess Kaiser Julian wegen des Zeichens des Kreuzes, das sie

[1]) Die Nachrichten in dem Chronicon paschale, bei Malala, dem Anonymus und bei Codinus (s. die folg. Anm.) unterscheiden sich dadurch, dass die beiden erstern die Statue Constantin's, die andern die des Sonnengottes die Tyche tragen lassen. Beides vereinigt sich durch die Annahme, dass Constantin sich in Gestalt des Sonnengottes habe bilden lassen, wie er zu seinem Standbild auf der Porphyrsäule auf dem Forum Constantin's die Statue des Apollo aus dem Tempel des phrygischen Heliopolis verwendete, der er seine Büste aufsetzte. S. Lambec. zum Codin. ed. Bonn. p. 240.

[2]) Chron. pasch. p. 285. Malal. Chronogr. Lib. XIII. ed. Ox. II. p. 8. ed. Bonn. p. 322. Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. p. 13. Lib. V. p. 91. Codin. De signis p. 40.

[3]) Chron. pasch. l. c. eben so Malala l. c. (wo noch bemerkt wird: diese Sitte sei beobachtet bis auf die Gegenwart), und darnach eine kurze Notiz bei Codin. Exc. de orig. Constant. p. 8. (ed. Bonn. p. 17.) Ferner Anonym. Antiq. Constant. Lib. III. p. 43. und darnach Codin. De signis p. 59 sq.

an sich trug, in eine Grube werfen, wo Arius in einem Gemach am Forum des Senats eines plötzlichen Todes gestorben war [1]). Dagegen opferte er der Tyche von Constantinopel in der Basilica, wo ihr Standbild sich befand [2]). Auch als er zu Anfang des J. 363 zu Antiochien sich aufhielt, beging er den ersten Januar als einen allgemeinen Festtag damit, dass er in den Tempel der dortigen Tyche sich begab [3]): dabei geschah es, dass der älteste der Priester plötzlich todt hinfiel, worauf man sich zwar schmeichlerisch beeilte, die böse Deutung von ihm abzuwenden; doch nach seinem in demselben Jahre erfolgten Untergang nahm man keinen Anstand ein Omen darin zu erkennen [4]). Wegen jenes Opferns zu Constantinopel aber stellte ihn Maris Bischof von Chalcedon, ein bejahrter Mann mit verdunkelten Augen, der damals zum Kaiser kam, zur Rede [5]), indem er ihn ruchlos, abtrünnig und gottlos nannte. Der Kaiser schalt ihn hierauf einen Blinden und höhnte ihn, sein Gott, der Galiläer (d. i. Jesus von Nazareth), werde ihn nicht heilen. Worauf der Bischof erwiederte: ich danke Gott, der mich hat erblinden lassen, dass ich dein Angesicht nicht sehe, der du in solche Ruchlosigkeit verfallen bist.

So urtheilten treugesinnte Bischöfe ohne Menschenfurcht. — Jener jährliche Umzug jedoch mit dem Sonnenwagen und dem Standbild der Tyche (welches zwar von Julian beseitigt worden, aber durch ein anderes leicht ersetzt sein wird) dauerte fort bis unter Theodosius den

[1]) S. vor. S. Anm. 2.

[2]) Socrat. Hist. eccles. Lib. III. c. 11.

[3]) Julian. imp. Misopogon an dem oben (S. 594. A. 3.) angef. O.

[4]) Ammian. Marcell. Rer. gest. Lib. XXIII. c. 1.

[5]) Socrat. l. c. c. 12. Vit. Athanasii ap. Phot. Cod. 258. p. 788 sq. ed. Hoesch. p. 484. col. 1. ed. Bekker. Theophan. Chronogr. p. 40. d. Nicephor. Hist. eccles. Lib. X. c. 20. Suid. v. Μάρης.

Grossen, der auch diesem Rest heidnischer Sitte ein Ende machte [1]).

Aber die Tychebilder blieben unangefochten. Als die erwähnte Basilica des Senats in dem Aufruhr des Jahres 404 [2]) in Flammen aufging, ging auch das darin befindliche Standbild der Tyche zu Grunde [3]); der Praefectus praetorio Theodorus aber, der im J. 409 diese Basilica wieder aufbauete, richtete auch die Tyche wieder auf, — wie eine Inschrift an der Apsis der Basilica [4]) ihn deshalb preiset, dass er den mit schönen Säulen versehenen Tempel der Tyche mit einem so wunderbaren Werk geschmückt und rühmliche Gaben der einen goldenen Schild tragenden Roma (d. i. Neu-Rom) verehrt habe, die ihn zum Consul gemacht und zum drittenmal als Präfecten sehe. — Selbst heidnischer Aberglaube knüpfte sich an jene Bilder, der, weit entfernt durch Maassregeln der Gewalt gegen Götzen und Götzendienst aus den Gemüthern ausgerottet zu sein, vielmehr in der Kirche selbst an dem sich entwickelnden christlichen Bilderdienst sich nähren mochte: so dass nicht allein der

[1]) Anonym. Antiq. Constant. p. 43. b. Codin. De signis p. 59.

[2]) Bei der Vertreibung des Chrysostomus, Sozomen. Hist. eccles. Lib. VIII. c. 22. Zosim. Hist. Lib. V. c. 24.

[3]) Einige andere Statuen der Stadt-Tyche wurden zu verschiedenen Zeiten zerstört oder beseitigt; es erhellt jedoch nicht, aus welchem Grunde. Die Statue der Tyche, welche Constantin aus Rom gebracht hatte, zerbrach Kaiser Mauritius, Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. p. 9. Eine Statue der Tyche, welche auf dem Strategion stand, liess Caesar Bardas, der Oheim des Michael (860—866), mit anderen dort befindlichen Statuen wegschaffen oder zerbrechen, Ibid. Lib. II. p. 28. Codin. De signis p. 49.

[4]) Jacobs Anthol. Gr. Palat. T. II. p. 243. n. 697:

Ἔπρεπε σοί, Θεοδῶρε, Τύχης εὐκίονα νηὸν
ἔργου κοσμῆσαι θαύματι τοσσατίου,
δῶρά τε κυδήεντα πορεῖν χρυσάσπιδι Ῥώμῃ,
ἥ σ' ὕπατον τεῦξεν καὶ τριςέπαρχον ὁρᾷ.

Glaube an den Einfluss der Tyche stehen blieb, sondern auch ihrer Bildsäule magische Kraft beigemessen wurde. Das zeigt sich vornehmlich an der Statue, die auf dem Forum Constantins sich befand. Dieselbe stand mit einem Fuss in einem ehernen Nachen: zur Zeit des Kaisers Anastasius I. (491—518) nun begab es sich, wie erzählt wird [1]), dass dieser Nachen, sei es von Alter oder durch Bosheit, schadhaft geworden und Stücke davon geraubt waren; wovon die Folge war, dass die Lastschiffe bei Byzanz nicht mehr landen konnten, sondern wenn sie nahe gekommen, durch Windesgewalt zurückgetrieben wurden, so dass die Hauptstadt von einer Hungersnoth bedroht war. Als man der Sache auf den Grund gekommen, liess die Behörde sich angelegen sein, die Stücke wieder zusammen zu bringen und den Nachen damit auszubessern: worauf die Schiffahrt wieder frei wurde. Von diesem Zusammenhang aber vergewisserte man sich dadurch, dass man zur Probe einige Stücke von dem Nachen entfernte, was die Schifffahrt sofort stocken machte; demnach wurde verdoppelte Sorgfalt auf die Herstellung desselben verwandt. Dieser Statue aber liess Kaiser Michael Rhangabe (811—813) die Hände abhauen, damit die Volksparteien wider die Herrscher nichts vermöchten [2]).

Von allen diesen Denkmälern ist nichts als die Kunde geblieben.

3. In den noch vorhandenen Denkmälern christlicher Zeit haben die menschlichen Figuren von Städten und Ländern mehrentheils nur die Bedeutung einer Personification. Auch in der Rede kommt dieselbe nach dem Vorgang der heiligen Schrift bei den Kirchenlehrern nicht selten

[1]) Zonaras Annal. Lib. XIV. T. II. p. 57. s. dazu du Cange Not. p. 52 sqq.

[2]) Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. p. 15. Codin. De signis p. 68.

vor; doch sind die hauptsächlichsten Beispiele nicht ohne Anknüpfung an antike Voraussetzungen. So schreibt Gregor von Nazianz im J. 382 an den Statthalter von Cappadocien Olympius, als dieser wahrscheinlich wegen aufrührerischer Bewegungen den Untergang dieser Stadt (die auch Diocäsarea genannt wird) beschlossen hatte [1]: „Denke dir, diese Stadt falle jetzt, indem ich ihr Sprache leihe, vor dir nieder und rede dich an, sie sei mit einem Trauergewand bekleidet, ihre Haare abgeschoren, wie in einem Trauerspiel, und spräche zu dir folgende Worte: „Reiche mir, die ich vor dir auf der Erde liege, deine Hand und hilf mir Schwachen [2]; es ist ja weit edler, Städte wieder aufzurichten, als ohnedies Noth Leidende zu zerstören u. s. w.““; — eine Vorstellung, die ganz dem Typus auf den vorhin erwähnten Münzen entspricht. Bei den Lateinern gaben die eben erwähnten Verhandlungen über die Wiederaufrichtung des Altars der Victoria in der Curie des Senats Veranlassung, die Roma redend einzuführen. Damit war man auf heidnischer Seite vorangegangen, indem Symmachus in seiner Vorstellung an den Kaiser vom J. 384 sagt: „Nun wollen wir uns die Roma vorstellen hier stehend und also zu euch sprechend: „Ihr besten Fürsten, Väter des Vaterlandes, ehret meine Jahre, zu denen fromme Sitte mich gebracht hat. Möge ich die altväterlichen Gebräuche behalten, denn ich habe sie nicht zu bereuen; möge ich nach meiner Weise leben, dieweil ich frei bin. Dieser Cultus hat meinen Gesetzen den Erdkreis unterworfen: diese Sacra haben den Hannibal von den Mauern, vom Capitol die Senonen vertrieben.

[1]) Gregor. Naz. Epist. CXLI. al. XLIX. Opp. T. II. ed. Caillau p. 118. Ullmann Gregor von Naz. S. 279.

[2]) So bittet auch Basilius der Grosse den Präfecten Modestus in einem Briefe vom J. 372, χεῖρα ὀρέξαι τῇ πατρίδι ἡμῶν εἰς γόνυ ἤδη κλιθείσῃ. Epist. CIV. Opp. ed. Bened. T. III. p. 198.

Bin ich dazu erhalten, um hochbejahrt zurechtgewiesen zu werden? Ich werde sehn, was man anzuordnen für gut befindet; doch spät und schimpflich ist Besserung des Alters."" Darauf lässt Ambrosius in seiner Gegenschrift die Roma antworten und unter anderm erklären [1]: „Ich erröthe nicht mit der ganzen Welt auch hochbejahrt mich zu bekehren. Gewiss ist es für kein Alter zu spät zu lernen, und nicht schimpflich ist es zu Besserem überzugehen. Das allein habe ich mit den Barbaren gemein, dass ich zuvor von Gott nicht wusste." Auch Prudentius in seinem Werk gegen den Symmachus legt der Roma eine ausführliche, geschickt angelegte Gegenrede in den Mund [2], welche mit diesen Worten schliesst:

Nicht soll ferner ein Dämon des Romulus Burgen besitzen,
Sondern geweiht ist allein mein Tempel dem Fürsten des Friedens. [3])

Dieselbe Personification und noch etwas mehr, nehmlich selbst eine Schilderung der mythischen Gestalt der Roma und ihres Eingreifens in die Geschicke des Reichs hat Sidonius Apollinaris, der freilich, obwohl er nach Bekleidung hoher Staatswürden in einem kirchlichen Amt als Bischof von Clermont (im J. 487) gestorben ist, überhaupt in seinen poetischen Erzeugnissen sowohl antiken Vorbildern folgt, als auch gern auf der Linie heidnischer Composition sich hält. So schildert er in einem Panegy-

[1] Ambros. Epist. XVIII. c. 7. Opp. T. II. p. 834.

[2] Prudent. Contr. Symmach. Lib. II. v. 648—767.

[3] Angeredet wird die Roma, als Sitz der Häresie des Jovinianus, von Hieronymus Adv. Jovinian. (um das J. 393) Lib. II. c. 38. Opp. T. II. p. 382 sq.: Sed ad te loquar, quae scriptam in fronte blasphemiam Christi confessione delesti. Urbs potens, urbs orbis domina, urbs apostoli voce laudata, interpretare vocabulum tuum . . . Maledictionem, quam tibi Salvator in Apocalypsi comminatus est, potes effugere per poenitentiam, habens exemplum Ninivitarum. Cave Joviniani nomen etc.

ricus an den Kaiser Majorianus [1]) (458 nach Chr.) die Roma in Amazonentracht, mit der Thurmkrone auf dem Haupt, bewaffnet mit einem Schilde (worauf die Grotte der Rhea, die Wölfin mit den Zwillingen und der schlafende Tiber gebildet sind) und mit einem Speer, dessen Schaft von Elfenbein, und lässt sie auf ihrem Thron aus allen Provinzen Gaben empfangen: da kommt auch die Africa, aber in Thränen, die geschwärzten Wangen zerfleischt und mit geknickten Ähren an der Stirn [2]); von den Vandalen unterjocht spricht sie dieselbe um Hülfe an und bittet sie, dazu den Majorianus zu entsenden. Zur Begründung dessen erzählt sie lobpreisend die frühere Geschichte des Majorianus, worauf die Roma dessen Hülfe ihr zusagt, sobald er die Gothen in Gallien werde besiegt haben [3]). Daran knüpft der Dichter im zweiten Theil die Schilderung der Erfüllung, des Sieges über die Vandalen und der übrigen kriegerischen Erfolge des Kaisers bis zur Eroberung von Lyon, wo er selbst gefangen wurde und eben hier für die Stadt um Gnade bittet. Aehnlich feiert er den Kaiser Anthemius (467 nach Chr.), welchen nach dem Ruhm, den er im Orient sich erworben, die Römer von dem byzantinischen Kaiser Leo zum Herrscher sich erbeten hatten, in einem Panegyricus, der in seinem ersten Theil die Vergangenheit des Anthemius preiset und dann dessen Gelangung zur Herrschaft des Abendlandes in einer mythi-

[1]) Sidon. Apollin. Carm. V. v. 13 sq.:

Sederat exerto bellatrix pectore Roma
Cristatum turrita caput.

[2]) Ibid. v. 53 sqq.:

Subito flens Aphrica nigras
Procubuit lacerata genas et cernua frontem
Jam male foecundas in vertice fregit aristas.

Vergl. Papencordt Geschichte der vandalischen Herrschaft in Africa S. 92. 241.

[3]) Ibid. v. 352—368.

schen Scene folgendermaassen beschreibt [1]: nach dem Tode seines Vorgängers steigt die Oenotria (d. i. die Italia) von den Felsen des luftigen Apenninus in die Grotte des Tiber und veranlasst den Flussgott die Göttin Roma zu bitten, dass sie aus dem Orient einen kriegstüchtigen Herrscher gewinne: demzufolge begiebt sich dieselbe, die in gleicher Gestalt [2] und Rüstung erscheint wie nach der vorigen Schilderung, überdies mit einem Schwerdt an der Seite, an den Sitz der Aurora, von der sie zuvorkommend als *caput mundi* (nachher auch als *sancta parens*) begrüsst wird [3], worauf sie ihr eröffnet, sie komme nicht, alte Besitzungen zurückzufordern, sondern um den Anthemius zu bitten, den ihr die Aurora auch bereitwillig zugesteht.

Indem wir nun zur Betrachtung der Denkmäler selbst übergehn, haben wir vor allem den Unterschied zu beachten, ob die Personification von Stadt und Land nur nach antikem Herkommen beibehalten oder in eigenthümlich christliche Vorstellungen neu aufgenommen ist.

4. Von der erstern Art sind es vornehmlich öffentliche Denkmäler, Kaisermünzen, demnächst Consulardiptychen, auf denen besonders die Figuren von Rom und Constantinopel noch bis in's sechste Jahrhundert sich finden; wozu noch einige andere Sculpturen nebst etlichen Miniaturen kommen.

Dass auf Münzen noch geraume Zeit unter den Augen christlicher Kaiser die Figuren der Roma und der Tyche von Constantinopel sich erhalten, darf am wenigsten befremden nach der Geltung, welche sogar die Statuen der

[1]) Id. Carm. II. v. 317 sqq.

[2]) Ibid. v. 389: exertam mammam; v. 392: inclusae latuerunt casside turres.

[3]) Ibid. v. 438. 517.

letztern, wie wir eben gesehen haben, in dieser christlich neugegründeten Stadt erhielten und fortwährend behaupteten. So sieht man denn auf der Vorderseite vieler Kupfermünzen aus der Zeit Constantin's des Grossen und seiner Söhne unter der Aufschrift Roma oder Constantinopolis einen weiblichen Kopf behelmt, wozu auf den Münzen der Constantinopolis noch Lorbeerkranz und Scepter kommen [1]): da erscheint also die letztere als Neu-Rom in derselben Gestalt wie das alte Rom. Aber die Rückseite dieser Münzen zeigt den Unterschied: während die Münzen der Roma daselbst in der Regel die Wölfin mit den Zwillingen enthalten (in welcher Beziehung sie schon früher vorgekommen sind [2]), erscheint auf den Münzen von Constantinopel die Tyche der Stadt in ganzer Figur mit Füllhorn und Zweig in den Händen und hinter ihr die Victoria [3]) oder auch die Tyche selbst als Victoria, welche Füllhorn und Zweig oder Fahne und Zweig oder Scepter und Schild in den Händen hat und den einen Fuss auf das Vordertheil eines Schiffes setzt. Das letzte Attribut scheint nicht sowohl von der besonderen Lage der Stadt hergenommen, sondern der Stadt-Tyche gegeben als Zeichen ihrer Macht, — wie einmal auch die Roma auf einer alexandrinischen Silbermünze Nero's [4]) (falls dieselbe ganz sicher ist) mit dem einen Fuss auf das Vordertheil eines Schiffes, mit dem an-

1) Eckhel Doctr. numm. T. VIII p. 95—98.

2) Oben Th. I. S. 411. Die dort angeführte Münze mit dem Monogramm Christi in der K. Samml. zu Berlin hat jetzt die Nummer 1023. s. Pinder Die K. Samml. antiker Münzen in Berlin S. 223.

3) Ein Erzmedaillon dieses Gepräges (auf dessen Vorderseite an dem Scepter der Constantinopolis zu bemerken ist, dass es oben in Kreuzform endigt) ist in der K. Sammlung zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 1022. bei Pinder a. a. O.

4) Eckhel Doctr. numm. T. IV. p. 53.

dern auf einen Stein tritt, zum Zeichen ihrer Herrschaft über Meer und Land, und wie in höherem Sinn das Steuerruder der allwaltenden Tyche zukommt [1]. — Auch auf Gold- und Silbermünzen dieser Kaiser finden sich dieselben Figuren, zuerst auf denen Constantin's des Grossen jede nur einzeln: die Roma sitzend mit einem Globus in der Hand, der die Victoria trägt, auf einem zu Constantinopel geprägten Goldmedaillon mit der Aufschrift GLORIA ROMANORUM [2], und die Tyche von Constantinopel in einem Lehnsessel sitzend und im linken Arm ein Füllhorn tragend mit der Aufschrift DN. CONSTANTINUS. MAX. TRIUMF. AUG. auf einer seltenen gleichfalls in Constantinopel geprägten Silbermünze [3]; — so auch unter der erstern Aufschrift und mit demselben Typus sowohl die Roma als die Tyche von Constantinopel (nur die letztere ohne Thurmkrone) auf Goldmedaillons des Constantius [4]. Beide zusammen aber, in der bemerkten Verschiedenheit, sieht man auf einer Goldmünze des Constantius mit eben der Aufschrift GLORIA ROMANORUM [5] so wie öfters auf Gold- und Silbermünzen dieses Kaisers mit der Aufschrift GLORIA REIPUBLI-

[1]) Eckhel l. c. p. 96.

[2]) Mionnet De la rareté des médailles Rom. éd. 2. T. II. p. 219. Aehnlich auf einem Kleinerz, Ibid. p. 234.

[3]) Ein Exemplar ist im Kurf. Münzkab. zu Kassel; ein anderes (1814 gefunden), nur in der Prägebezeichnung abweichend, in der Münzsamml. der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier, s. Chassot von Florencourt in d. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. IV. S. 108—111. mit Abbild. Taf. III. fig. 1.

[4]) Das letztere zu Antiochien geprägt, bei Eckhel l. c. p. 116. abgeb. bei Steinbüchel Notice sur les méd. Rom. en or du musée de Vienne p. 21. Pl. I. n. 5.; das andere zu Trier auch zu Thessalonich geprägt, bei Mionnet l. c. p. 264; ähnlich ein Erzmedaillon Ibid. p. 272.

[5]) Akerman Catal. of Roman coins Vol. II. p. 271. n. 19.

CAE [1]) und auf einem Grosserz des Constans wiederum mit der erstern Aufschrift [2]). Zum letztenmal unter den Kaisermünzen (abgesehn von einer Münze des Valens) findet sich hier auch noch die Personification ganzer Länder: namentlich die Africa als eine sitzende Frau, mit einem Elephantenfell auf dem Kopf und Fahne und Schwerdt in den Händen, zu deren Füssen ein Löwe und ein Ochse sitzen, auf einem Mittelerz Constantin's des Grossen mit der Aufschrift CONSERVATOR AFRICAE SUAE [3]); hingegen unter der Aufschrift GAUDIUM ROMANORUM die Francia und die Alamannia, sowohl einzeln als beide zusammen als trauernde Frauen, die neben einem Trophäum auf der Erde sitzen, auf Goldmünzen desselben vom J. 320 [4]), und die Figur der Sarmatia in gleicher Stellung und Gebehrde und mit derselben Aufschrift auf Gold- und Silbermünzen des Constantius vom J. 332 nach Chr. [5])

Aber die Figuren von Rom und Constantinopel zeigen sich ferner theils neben einander, (um von Julian dem Apostaten nicht zu reden) auf Goldmünzen des Jovianus (363—364) (die erstere behelmt, die andere mit Mauerkrone) mit der Aufschrift SECURITAS REIPUBLICAE [6]),

[1]) Eckhel l. c. p. 116. Mionnet l. c. p. 268.

[2]) Mionnet l. c. p. 258.

[3]) Ibid. p. 232.

[4]) Banduri Numism. imper. Rom. T. II. p. 246. not. 2. Eckhel l. c. p. 84. Die Alamannia allein auch auf einer Goldmünze Constantin's II. bei Banduri l. c. p. 331. Diese Ländernamen finden sich auch auf Münzen des Crispus, deren eine die nähere Bestimmung *Alamannia devicta* enthält, Eckhel l. c. p. 100.

[5]) Eckhel l. c. p. 107.

[6]) Ibid. p. 147. Ein solcher Solidus zu Antiochien geprägt ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 1040. bei Pinder Die K. Samml. antiker Münzen in Berlin S. 229., wo

so wie des Valentinian I. (364—375)[1], Valens (364—378) (beide behelmt hatten ein Schild, worüber das Monogramm Christi)[2], des Gratianus (367—383)[3], Valentinian II. (375—392)[4] und noch des Eugenius (392—394)[5], sämmtlich mit der Aufschrift GLORIA ROMANORUM. Theils einzeln: sowohl Roma auf den Münzen occidentalischer (des Valentinian I., Gratian[6], Valentinian II., Honorius und des Priscus Attalus[7]) und Constantinopel auf Goldmedaillons orientalischer Kaiser (des Valens[8]), Theodosius des Gr.[9]), Arcadius); — als auch umgekehrt Roma auf den Münzen von Kaisern des Morgenlandes

diese Figuren für das westliche und östliche Reich erklärt werden.

[1]) Eckhel l. c. p. 150.

[2]) Mionnet l. c. p. 318. Ein solcher Solidus vom J. 373 ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 1044. bei Pinder a. a. O. S. 230.

[3]) Mionnet l. c. p. 324 sq.

[4]) Eckhel l. c. p. 161 sq. Mionnet l. c. p. 330. Ein Medaillon (Doppelsolidus), zu Trier geprägt, ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten M. n. 1046. bei Pinder a. a. O. S. 232.

[5]) Eckhel l. c. p. 167. Mionnet l. c. p. 341.

[6]) Ein Goldmedaillon im K. Münzkab. zu Wien, abgeb. bei Steinbüchel l. c. p. 26, 13. Pl. III, 3 und bei Arneth die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cab. S. 53. Taf. G. XVII. n. 17.

[7]) Ein Solidus ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten Münzen n. 1062. bei Pinder a. a. O. S. 238. Ein Silbermedaillon in der Samml. des brittischen Museum, abgebild. bei Akerman Catal. of Roman coins Vol. II. zu p. 353. Pl. H.

[8]) Im K. Münzkab. zu Wien, abgebild. bei Steinbüchel l. c. p. 21, 6. Pl. I, 6.

[9]) Es sind Gold- und Silbermünzen von gewöhnlicher Grösse mit der Aufschrift CONCORDIA AUGGG., Mionnet l. c. p. 334. Ein Solidus ist in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten Münzen n. 1051. bei Pinder a. a. O. S. 233.

(Theodosius d. Gr. und Arcadius) und Constantinopel auf den Münzen von Kaisern des Abendlandes (Valentinian I., Gratian, Valentinian II.) [1]. — Dazu kommt die Figur des Staats in Gestalt einer knieenden Frau mit der Thurmkrone auf dem Haupt und dem Füllhorn in der Linken, welcher der Kaiser aufhilft unter der Aufschrift RESTITUTOR REIPUBLICAE (nach einem Typus, der schon von Constantin dem Gr. angewendet worden) [2], auf Goldmedaillons des Valens [3], Valentinian II. [4] und Theodosius d. Gr. [5] sowie auf einer Goldmünze des Priscus Attalus [6]. — Endlich ist noch an zwei in Antiochien geprägte Goldmedaillons des Valens zu erinnern, die wegen der darauf vorgestellten Figur der Tellus schon vorgekommen sind [7], auf welchen oberhalb derselben der Kaiser zu Pferde erscheint und ihm entgegenkommend eine weibliche Figur mit einer Strahlenkrone und einer brennenden Fackel in der Linken. Das ist ohne Zweifel der personificirte

[1]) Sofern nehmlich als unterscheidendes Kennzeichen der Constantinopolis das Schiffsvordertheil, auf welches sie einen Fuss setzt, angesehen wird.

[2]) Mionnet l. c. p. 231.

[3]) In der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten Münzen n. 1046. abgebild. bei Pinder Numism. antiq. ined. p. 43. Tab. IV. n. 2.

[4]) Mionnet l. c. p. 330.

[5]) Zu Berlin im Privatbesitz, abgebild. bei Pinder l. c. p. 45. Tab. IV, 1.

[6]) Mit der Aufschrift *Restitutio Reipublicae* bei Eckhel l. c. p. 180. Mionnet l. c. p. 359.

[7]) Oben S. 61., Beide sind abgebildet wie an der dort angeführten Stelle von Steinbüchel, so jetzt auch bei Arneth a. a. O. S. 51. Taf. G. XVI. n. 10. 11. Der letztere hält die oben für die Tellus erklärte Figur für den Genius von Antiochien; aber die Lage derselben, auch die Früchte, welche sie trägt, sprechen für die erstere Erklärung.

Orient [1]), wie derselbe auch auf Münzen des Valerian und Gallien mit der Umschrift *Restitutori Orientis* in weiblicher Gestalt mit einer Strahlenkrone gebildet ist [2]), und wie die Fackel das Attribut des Orient und Occident (Ἀνατολή und Δύσις) ist, die in Gestalt des Sol mit der Strahlenkrone und der Luna mit der Sichel auf einem Erzmedaillon wahrscheinlich aus Sardes aus der Zeit des Marc Aurel vorgestellt sind [3]).

Diesem Zeitalter, insbesondere der Mitte des vierten und dem Anfang des fünften Jahrhunderts, gehören noch andere Denkmäler mit den Bildern von Städten und Ländern an, die vorzügliche Beachtung verdienen. Zuerst ein berühmter geschnittener Stein, der Sapphir des Constantius, ehemals im Besitz des Marchese Rinuccini in Florenz [4]), auf welchem dieser Kaiser vorgestellt ist, wie

[1]) Eckhel Ms. bei Steinbüchel l. c. p. 13—15. erklärt diese Figur für die Tyche einer Stadt und zwar von Antiochien (das Ganze soll die Ankunft des Kaisers daselbst vorstellen), und die Fackel aus der Sitte, dass den Kaisern als Zeichen der Göttlichkeit das heilige Feuer vorgetragen wurde, — s. dagegen Steinbüchel l. c. p. 22., der die beiden folgenden Nachweisungen giebt.

[2]) Banduri Numism. imp. Rom. T. I. p. 110. 124.

[3]) Im K. Münzkab. zu Wien, abgebild. bei Steinbüchel l. c. p. 23. Pl. II, 3.

[4]) Abgebild. bei du Cange De inferior. aevi numism. Tab. II. in seiner natürlichen Grösse und in dreimaliger Vergrösserung auf dem Titelblatt und p. 165., vergl. p. 90. und die Abhandlung von Marq. Freher über diese Gemme Ibid. p. 157—165. Ferner bei Banduri Numism. imper. Rom. T. II. p. 229. und vergrössert bei Tanini Supplem. ad Bandur. auf dem Titelblatt und Tab. XII. s. dazu p. 304—306. Die erstgenannte Abbildung aus du Cange ist übergegangen in Passeri In monum. sacr. eburn. a Gorio ad Thes. vet. diptych. P. IV. reservat. Exposit. p. 59. Tab. XIX., ohne dass Passeri gewusst hat, woher sie stammt (s. unten §. 58. zu dem Miniaturbild aus Dioscorides). Endlich in kleinerem

er einen Eber (Ξιφιας) erlegt, während einer seiner Begleiter erschreckt zurückweicht: darunter sieht man eine liegende weibliche Gestalt, mit einem Füllhorn in der Rechten, das ist nach der beigesetzten Inschrift die Stadt Cäsarea in Cappadocien.

Sehr merkwürdig sind ferner die Statuen der vier Hauptstädte des römischen Reichs, in Silber grösstentheils vergoldet, an einem zu Rom im Jahr 1793 gefundenen Tragsessel, der zu dem heidnisch verzierten Geräth einer christlichen Frau, der Projecta, zu gehören scheint, mit dem er jetzt im Museum Blacas sich befindet [1]: sie sind angebracht an den Enden der Hebel dieses Sessels [2]: Rom und Constantinopel sind behelmt, Alexandrien und Antiochien mit Thürmen gekrönt; Rom hat Schild und Lanze, Constantinopel eine Opferschaale und ein Füllhorn, Alexandrien Früchte und Gewürze, Antiochien ebenfalls Früchte in den Händen; ausserdem ist Alexandrien durch das Vordertheil eines Schiffes und Antiochien durch die halbe Figur des Flussgottes Orontes zu ihren Füssen charakterisirt. — Dieselben Städtefiguren mit Ausnahme von Antiochien, statt dessen Trier gewählt ist, — also zwei aus dem Morgenlande, und zwei aus dem Abendlande, — waren abgebildet bei dem Kalender des Furius Dionysius [3],

Maassstab bei d'Agincourt Scult. Tav. XLVIII, 75. und O. Müller Denkm. der alten Kunst H. I. Taf. LXXII. fig. 410.

[1]) Wovon schon oben Th. I. S. 20. 188. die Rede gewesen ist.

[2]) Abgebild. bei d'Agincourt Scult. Tav. IX. fig. 16—19. Visconti Oeuvres div. T. I. p. 228. Pl. XVIII. fig. 16—19. Erwähnt von Hirt Bilderbuch S. 184.

[3]) Vergl. oben S. 23. 136. A. 3. Die ganze Sammlung hat unlängst eine Bearbeitung erhalten von Mommsen Über den Chronographen vom J. 354, in den Abhandl. der philol. hist. Cl. der K. Sächs. Gesellschaft der Wissensch. Bd. I. 1850. S. 547 ff. Dass die Sammlung nicht zu Trier, sondern zu Rom entstanden sei, s. daselbst S. 608.

der in dem bekannten chronographischen Sammelwerk aus Rom vom J. 354 seine Stelle hat, welches an christlichen Documenten den ältesten Märtyrerkalender nebst einer Ostertafel umfasst: eine jetzt verschollene Handschrift des 8. oder 9. Jahrhunderts, einst im Besitz von Peiresc, enthielt diese und andere Bilder, welche einzig durch die Copieen erhalten sind, die von sämmtlichen Miniaturen dieser Handschrift Peiresc (um 1618) nach Rom geschickt hatte und gegenwärtig die barberinische Bibliothek aufbewahrt [1]). Darnach bilden jene Figuren eine Verzierung des Blattes, welches zu Anfang des Kalenders die natales Caesarum, voran aber das Brustbild des Constantius mit dem Phönix auf der Hand enthält; sie sind sämmtlich stehend dargestellt mit beigeschriebenem Namen: Roma behelmt, mit der Weltkugel und einer kleinen Victoria, von der sie gekrönt wird; darauf folgt Alexandrien durch Aehren und Schiffe bezeichnet; Constantinopel mit der Thurmkrone; endlich Trier einen gefangenen Barbaren führend [2]).

Eine ausgedehnte Verwendung erhielten in dieser Zeit die Figuren von Ländern und Provinzen, da sie den höhern Provinzialbehörden des römischen Reichs als Amtszeichen dienten: vielleicht waren sie im Grossen ausgeführt und bestimmt, im Geschäftslocal der Behörden aufgestellt, auch bei feierlichen Gelegenheiten vorgetragen zu werden; jedenfalls wurden sie wie alle übrigen Amtsinsignien in den Ernennungs-Patenten abgebildet [3]). Demgemäss finden sie sich in der Notitia dignitatum utriusque imperii, die in ihrer gegenwärtigen Gestalt dem

[1]) Mommsen a. a. O. S. 551. Wie dort berichtet wird, ist eine Veröffentlichung dieser Zeichnungen, — es sind mit der Feder gezeichnete Umrisse — von de Rossi zu erwarten.

[2]) Ebendas. S. 554 f. 565.

[3]) Böcking Ueber die Notitia dignitatum utriusq. imp. Bonn, 1834. S. 97. 104.

Anfang des 5. Jahrhunderts angehört: von den noch vorhandenen Handschriften [1]) ist freilich keine älter als das 15. Jahrhundert; aber was auch sonst in diesen späten Abschriften an den darin abgebildeten Insignien mittelalterliche Zuthat sei, so haben doch jene Figuren das Gepräge byzantinischen Ursprungs [2]). Die Provinzen erscheinen sämmtlich in weiblicher Gestalt: eine Ausnahme macht nur das Amtszeichen des Consularis Palaestinae [3]), das ist ein bärtiger Mann, mit einem Vexillum in der Rechten, —während bei derselben im Abendlande vorkommenden Würde, dem Consularis Campaniae[4]), es wieder eine weibliche Figur ist, auch mit einem Vexillum in der Hand und mit einem Schild neben sich. Diese beiden Figuren sitzen, sonst erscheinen sie stehend, sofern überhaupt ein solcher Unterschied wahrnehmbar ist. Denn nur die geringere Zahl dieser Personificationen ist in ganzer Figur vorgestellt; bei weitem die meisten in halber Figur, eine Verschiedenheit, die durch die Grösse der Provinz und die damit zusammenhängende Machtvollkommenheit der vorgesetzten Behörde bedingt ist. Die ganze Figur ihrer Provinzen haben in ihren Insignien nur die Praefecti Praetorio und die Proconsuln, also der Praefectus praetorio

[1]) Die Handschriften mit Bildern sind: 1) in der K. Bibl. zu München Cod. Palat. c. fig. 41. a. geschrieben um 1550; 2) ebendaselbst Cod. Victorianus n. 99. aus dem 15. Jahrh.; 3) in der K. Bibl. zu Paris Suppl. lat. 671. aus dem 15. Jahrh.; 4) in der K. Bibl. zu Wien n. 331. vom J. 1529. Die drei erstern sind Pergamenthandschriften, die letzte ist von Papier.

[2]) Nur liessen in den frühern Ausgaben von Gelenius zuerst Basel, 1552. und von Panciroli zuerst Venedig, 1593. die Abbildungen viel zu wünschen übrig, vergl. Böcking a. a. O. S. 42 f. 56. 68; bis jetzt durch Böcking für treue Copieen gesorgt ist in seiner Ausgabe Bonn, 1839—1850.

[3]) Abgebild. in der Ausg. von Böcking p. 110.

[4]) Ibid. p. 123*.

per Illyricum die Figuren der Macedonia und Dacia [1]), der Proconsul Asiae die Figuren der Asia, Insulae und Hellespontus u. s. w. [2]), — desgleichen die genannten beiden Consulares. Die übrigen Bilder sind Halbfiguren [3]); aber bei dem Vicarius septem provinciarum erscheinen die 17 Landschaften (Viennensis, Lugdunensis, etc.) genauer zu reden als Brustbilder [4]). — Als Attribut haben fast alle eine Schaale von Goldstücken in den Händen oder doch eine Andeutung der Schaale, wo die Hände nicht sichtbar sind: ausgenommen sind nur die erwähnten Figuren für die Consulares von Palaestina und von Campania, und die Africa, welche statt dessen Aehren in den Hän-

[1]) Ibid. p. 13. Sie haben goldene Kronen auf dem Haupt, goldene Borten am Gewande; ein blaues trägt jene, diese ein grünes; jene mit grünem, diese mit purpurnem goldgesäumtem Obergewande; purpurrothe Schuhe haben beide und beide tragen goldene schwer mit Gold beladene Geschirre vor sich her, nach Böcking an dem S. 615. Anm. 3. angef. O. S. 102.

[2]) Nehmlich der Proconsul Achajae die Achaja; ferner der Praefectus Praetorio per Italias die Figuren der Prov. Italia, Illyricum, Africa, und der Proconsul Africae die Africa; ed. Böcking p. 51. 53. 9*. 61*. Es fehlen aber in den Handschriften die Insignia des Praefectus praetorio per Orientem, s. ebendas. p. 8. 163., so wie des Praefectus praetorio Galliarum, s. p. 12*. 162*.

[3]) Es hat der Comes Orientis in seinen Insignien 15 Halbfiguren (Palaestina, Phoenice etc.), der Praefectus augustalis von Libya superior, Libya inferior etc. 6, der Vicarius dioeceseos Asianae 8 (Pamphylia, Lydia etc.), der Vicarius dioeceseos Ponticae 11 (Bithynia, Galatia etc.), der Vicarius dioeceseos Thraciarum 6 (Europa, Thracia etc.), — abgebild. ebendas. p. 55. 57. 59. 61. 63.; ferner der Vicarius Africae 5 (Byzacium, Numidia etc.), der Vicarius Hispaniae 3 (Baetica, Lusitania, Gallaecia), — abgebild. ebendas. p. 67*. 69*. — Doch sind nirgends die Hände sichtbar, ausser in den Insignien des Praefectus Augustalis von Libya etc., wo von den sechs Figuren zwei eine Hand aufheben.

[4]) Ibid. p. 71*.

den [1]), auch das Haupt mit Aehren geschmückt und zu ihren Füssen zwei mit Getraidesäcken beladene Schiffe hat. Dazu kommt die Thurmkrone, welche den Ländern und Provinzen, die in ganzer Figur erscheinen, durchgängig eigen ist [2]), hin und wieder auch den Halbfiguren [3]), die sonst entweder einen Pflanzenschmuck (Blätter oder Früchte) auf dem Haupte haben [4]) oder meistens ohne allen Kopfschmuck sind. Allgemein ziert aber der Nimbus diese Figuren, mit Ausnahme sowohl des ersten Bildes, für den Praefectus praetorio per Illyricum, wo die Macedonia und Dacia ohne denselben sind, als auch der mehrerwähnten Figuren für die beiden Consulares.

5. Noch in der Folgezeit, das fünfte und sechste Jahrhundert hindurch, finden sich Städtefiguren, vor allem die Roma und die Tyche von Constantinopel, auf Münzen und zwar nicht allein der griechisch-römischen Herrscher, sondern es gehen solche Vorstellungen auch auf die barbarischen Völker über.

Beide Figuren einzeln sieht man auf Münzen des Theodosius II. (408—450) und seiner Gemahlin Eudoxia, die im Orient, so wie des Valentinian III. (425—455), der im Abendlande herrschte; bemerkenswerth ist der Münztypus des erstgenannten Kaisers mit der Tyche von Constantinopel

[1]) Ibid. p. 61*. Aus diesen Aehren sind in einer Handschrift Vögel, in zwei andern Federn geworden, s. Böcking l. c. p. 421*.

[2]) Ausser dass die Asia in den Insignien des Proconsul Asiae der Thurmkrone entbehrt.

[3]) Namentlich vier Figuren bei dem Vicarius dioeceseos Asianae, eine oder zwei Figuren bei dem Vicarius dioeceseos Thraciarum, die drei Figuren bei dem Vicarius Hispaniae und alle 17 Brustbilder bei dem Vicarius septem provinciarum.

[4]) Es sind bei den beiden ersten in der vorigen Anm. genannten Vicarien die vier andern Figuren.

dazu die Aufschrift IMP. XXXXII. COS. XVII. vom J. 443 [1]), der ebenso nicht allein auf Münzen seiner Gemahlin und seiner Schwester, der Pulcheria (450—453), sondern auch des Leo (457—474) und selbst des Valentinian III. wiederkehrt [2]). Sonst erscheint noch die Roma mit der Aufschrift URBS (oder URBIS) ROMA auf Silbermünzen wie des Valentinian III. [3]), so der spätern römischen Herrscher: des Avitus (455—456), Severus (461—465) und Julius Nepos (474) [4]); — unter dem letzten Kaiser, dem Romulus (475—476) ist keine Münze des Gepräges mehr geschlagen worden. Aber unter den Gothen, als diese der Herrschaft sich bemächtigt hatten, taucht dasselbe, wie wir gleich sehen werden, wieder auf. Zunächst jedoch hat die Figur der Roma auf Münzen griechischer Kaiser eine Stelle gefunden, nehmlich auf einer Goldmünze Leontius I. (482—488) mit der Aufschrift VICTORIA AUGUSTORUM [5]) und einem Kleinerz desselben mit der Aufschrift CONCORDIA [6]). Und zuletzt noch erscheint sie mit Globus und Speer in den Händen und der Aufschrift VIRTUS ROMANORUM auf einer zu Mailand geprägten Silbermünze des Mauricius (582—602) [7]). — Inzwischen unter der Regierung Justinian's I. kommen Städtefiguren nicht vor, — ausser auf antiochenischen Kupfermünzen seiner Regierung die

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 182.

[2]) Ibid. p. 187. 192 sq. 194. 187.

[3]) Ibid. p. 188. Und unmittelbar vor ihm auf einer Silbermünze des Usurpators Johannes (423—425), Ibid. p. 186.

[4]) Ibid. p. 193. 196. 202.

[5]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 679. 697. darnach Eckhel l. c. p. 201. Vergl. oben Th. I. S. 183. A. 1.

[6]) Mionnet De la rareté des méd. Rom. éd. 2. T. II. p. 452. (unter Leontius II.)

[7]) Tanini Suppl. ad Bandur. p. 396. darnach bei Mionnet l. c. p. 427. de Saulcy Essai de classificat. des suit. monét. Byzant. p. 38.

Tyche von Antiochien: sie ist mit unbedecktem Haupt gebildet zwischen zwei Säulen unter einem Bogen sitzend, unter ihr die halbe Figur des Flussgottes Orontes, auf einer Münze Justin's I. und Justinian's vom J. 527 [1]); und mit der Mauerkrone als eine einzelne Figur auf einer Münze Justinian's vom J. 527 oder 528 [2]).

Um dieselbe Zeit aber findet sich das behelmte Brustbild der Roma mit der Umschrift INVICTA ROMA auf der Rückseite von Münzen ostgothischer Könige, — wenn auch nicht des Theoderich [3]), aber des Athalarich (526—534) [4]), Theodahat (534—536) und Witiges (536—540) [5]); desgleichen aus der Zeit der Gothenherrschaft auf der Vorderseite autonomer Münzen Rom's [6]), deren Kehrseite zum Theil die Wölfin mit den Zwillingen zeigt [7]), — auch auf einer merkwürdigen autonomen Münze Ravenna's [8]). — Sonst haben die autonomen Münzen dieser Stadt auf der Vorderseite das Brustbild der Ravenna mit Mauerkrone, Halsband und Ohrring und die Umschrift FELIX RAVENNA [9]), — ein Typus, der sich ganz ebenso auf der Kehrseite einer Münze des Athalarich [10]) fin-

1) Pinder und Friedlaender Die Münzen Justinian's S. 17. mit Abbild. Taf. I, 2.

2) Ebendas. S. 33.

3) Zwei Münzen mit jener Vorstellung auf der Rückseite sind ihm mit Unrecht zugeschrieben, s. Friedlaender Die Münzen der Ostgothen S. 28. Gerade die eine davon hat d'Agincourt ausgewählt, Scult. Tav. XLVIII, 20, wo er eine Art Uebersicht der Geschichte der Sculptur durch Münzen giebt.

4) Friedlaender Die Münzen der Ostgothen S. 34. mit Abbild. Taf I, 8. 9. 10.

5) Ebendas. S. 39. n. 5. Taf. II; S. 41. n. 2. Taf. II.

6) Ebendas. S. 57. 58. (Rom, 1—4.) Taf. III.

7) S. oben Th. I. S. 411 f.

8) Friedlaender a. a. O. S. 60. (Ravenna, 4.) Taf. III.

9) Ebendas. S. 59. 60. (Ravenna, 1—3.) Taf. III.

10) Ebendas. S. 35. (Athalarich, 11.) Taf. I.

det. — So ist ferner noch auf einer Münze des Badvila (Totilas) (541—552) das Brustbild der Pavia mit Mauerkrone dazu die Umschrift FELIX TICINUS zu sehen [1]). Alle diese Münzen sind Kupfermünzen.

Endlich erscheint auf vandalischen Münzen die Stadt Carthago oder das Land Africa (wie die letztere in den Handschriften der Notitia dignitatum) als eine weibliche Figur, stehend, in langem Gewande und mit Aehrenbüscheln in den Händen: es sind dies Silbermünzen zuerst (wahrscheinlich) des Hunnerich vom J. 480 und 481 [2]), sodann seines Sohnes Hilderich (523—530) [3]), die letztere mit der Aufschrift FELIX KARTaGo [4]); und mit eben diesem Gepräge auch autonome vandalische Kupfermünzen von Carthago, welche vielleicht derselben Regierung zuzuschreiben sind [5]).

An die griechisch-römischen Münzen dieser Zeit reihen sich eine Anzahl Elfenbeinreliefs mit den Figuren der Roma und der Constantinopolis auf Consulardiptychen.

1) Ebendas. S. 49. (Badvila, 7.) Taf. II. Vielleicht auch auf einer Silbermünze desselben, S. 48. n. 6.

2) Friedlaender Die Münzen der Vandalen S. 19 ff. vergl. S. 8 f. mit Abbild. Taf. I. (Hunnerich, 1. 2.) Das letztere Exemplar ist in der K. Samml. zu Berlin.

3) Ebendas. S. 30. (Hilderich, 1.) Taf. I. Vergl. Eckhel Doctr. numm. T. IV. p. 138. Ein Exemplar in der K. Sammlung zu Berlin. — Der Regierung dieses Königs gehört auch eine Silbermünze mit demselben Typus an, deren Vorderseite das Brustbild des Kaisers Justinus, als eine diesem dargebrachte Huldigung, enthält, ebendas. S. 32 f. (Justinus, 1.) Taf. I.

4) Wie auf Münzen des Maximianus Herculius und seines Sohnes Maxentius eine ähnliche Figur mit derselben Aufschrift erscheint, Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 18. 55.

5) Friedlaender a. a. O. S. 36. (Karthago, 4.) Taf. I. Ein Exemplar ist in der K. Samml. zu Berlin.

Zwar auf dem ältesten noch vorhandenen vom J. 428 [1]) sind dieselben nicht angebracht; öfters aber auf Diptychen des 6. Jahrhunderts: mehrentheils so, dass in der Mitte die sitzende Figur des Consuls erscheint (dessen Name und Titel oberhalb zu lesen sind) mit den Zeichen seiner Würde und neben ihm die beiden Städtefiguren, zu seiner Linken Rom, zu seiner Rechten Constantinopel. Von der Art ist das Diptychon des Clementinus vom J. 513 früher zu Nürnberg [2]), des Probus Magnus vom J. 518 (zur Hälfte) im Münzkab. zu Paris [3]) und des Orestes vom J. 530 [4]). Das erste und dritte ist dadurch besonders bemerkenswerth, dass sie oben an als ein entschiedenes Zeugniss des christlichen Bekenntnisses der betreffenden Consuln das Kreuz zwischen den Brustbildern eines Mannes und einer Frau enthalten; ihre Städtefiguren sind beide behelmt, Roma, nach Art der Pallas gebildet, hat in dem Diptychon des Clementinus einen Scepter, in dem des Orestes ein Vexillum mit dem Bildniss des Kaisers Justinian in der Linken und hält die Rechte offen in die Höhe; Constantinopel hat in beiden einen Scepter in der Linken, in der Rechten eine Kugel, auf der in dem letztgenannten Diptychon ein

[1]) Des Consuls Flavius Felix, zur Hälfte im K. Münzkab. zu Paris, abgeb. bei Lenormant Trésor de numism. et de glypt. Rec. de basrel. et d'ornem. T. II. Pl. XII.

[2]) Im Museum Negelianum, Gori Thes. vet. diptych. T. I. Tab. IX. zu p. 229., sehr verkleinert bei d'Agincourt Scult. Tav. XII, 7.

[3]) Dies ist das diptychon Batav. Saxian., von welchem Gori handelt l. c. T. II. p. 13—18. S. auch Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 698. — Eine übereinstimmende Vorstellung giebt die ebendaselbst befindliche Hälfte eines Diptychon ohne Namen, abgebild. bei Gori l. c. p. 177. Tab. II. Lenormant l. c. Pl. LIV.

[4]) Im Museum Septalianum, abgebild. bei Gori l. c. p. 99 sq. Tab. XVII.

A steht, vielleicht als Anfangsbuchstabe von Anthusa, dem Namen, welchen Constantin der Stadt gegeben hat. Darauf folgt das Diptychon des Basilius vermuthlich vom J. 541 im florentinischen Museum [1]), auf welchem neben dem Consul nur die Roma gebildet ist, aber nicht als Pallas, sondern amazonenartig die rechte Brust entblösst, übrigens behelmt, mit den Fasces in der Linken, ihre Rechte auf seine Schulter legend [2]). — Ganz abweichend ist ein interessantes Diptychon, früher in Florenz, jetzt in Wien [3]), welches ohne Bild eines Consuls die Figuren beider Hauptstädte enthält: die eine zur Rechten, mit einem aufgeschürzten Oberkleide und einer Chlamys, welche die rechte Brust entblösst lässt, hat einen Helm auf dem Haupt und um denselben einen Myrthenkranz, einen Scepter in der Rechten und in der Linken eine Kugel mit Sternen, worauf die Victoria steht, die in der einen Hand einen Palm-

[1]) Abgebild. bei Gori l. c. p. 133. §. X. Tab. XX.

[2]) Es kommt hier noch das Diptychon des Philoxenus vom J. 525 im K. Münzkab. zu Paris in Betracht (abgebild. bei Gori l. c. zu p. 19. Tab. XV. Lenormant l. c. Pl. LIII.), auf dessen beiden Tafeln oben die halbe Figur des Consuls, unten eine Frau in halber Figur vorgestellt ist, geschmückt mit dem Diadem und einer reichen Dalmatica, mit beiden Händen die Fasces haltend. Schwerlich ist in diesen Frauengestalten Rom und Constantinopel zu erkennen, wofür sie genommen werden von Lenormant p. 27 vergl. Waagen a. a. O. S. 698; Gori p. 23. §. VII. erklärt sie für consularische Frauen, vielleicht die Mutter und die Gattin des Philoxenus.

[3]) Zimmer der Gold- und Silbergefässe K. III. n. 43. 47. s. Arneth das K. K. Münz- und Antiken-Kab. S. 69. Abgebild. bei Gori l. c. zu p. 182. Tab. III. und genauer zu p. 258. Tab. IX. Erwähnt von O. Müller Handb. der Archäol. §. 405. A. 2. S. 664. Aus der Inschrift dieses Diptychon bringt Gori p. 254 sqq. heraus, dass es dem Flavius Johannes, Consul des J. 538, angehöre; aber die Erklärung ist höchst unsicher und obendrein die Inschrift sicher aus späterer Zeit.

zweig hält und mit der andern einen Lorbeerkranz ihr darreicht; — die andere Figur erscheint als eine ältere Frau, sie ist vollständig bekleidet, mit Thürmen gekrönt, mit Scepter und Füllhorn in den Händen; auf ihrer rechten Schulter ruht ein geflügelter Knabe. Nach den Hauptkennzeichen, der entblössten Brust und dem Helm auf der einen und der Thurmkrone auf der anderen Seite, wird man kaum umhin können, jene für die Roma, diese für die Constantinopolis zu erklären, — obwohl sonst die letztere die Stelle zur Rechten einzunehmen pflegt [1]).

Schliesslich möge bei dieser Klasse von Denkmälern noch zweier Bildwerke aus derselben Zeit gedacht werden, die zwar nicht mehr vorhanden sind, aber sowohl des Gegenstandes wegen als auch hinsichtlich des Materials, in welchem sie gearbeitet und als einzige Beispiele bekannt sind, ausgezeichnet zu werden verdienen. Das eine ist ein Mosaikbild, welches am Palast des Theoderich zu Ravenna (erbaut nach 493) über dem Portal des Haupteinganges sich befand [2]): es enthielt zu beiden Seiten des Königs, der zu Pferde, gepanzert, mit Schild und Speer in den Händen dargestellt war, zu seiner Linken die Roma, behelmt, mit dem Speer in der Hand, — zu seiner Rechten die Ravenna, mit dem rechten Fuss über dem Meer, mit dem Linken über der Erde zu ihm eilend. Das andere ist ein Gewand, welches zur Bestattung der Leiche des Kaisers Justinian I. († 565) die Sophia, Ge-

[1]) Gori a. a. O. will sie umgekehrt benannt wissen, mit Rücksicht auf die sonstigen Attribute, namentlich die Victoria, die der Constantinopolis zukomme, wogegen er den Flügelknaben auf der Schulter der anderen Figur als Amor auf die Venus und die Vorgeschichte Rom's sich beziehen lässt.

[2]) Agnellus Lib. pontif. De s. Petro seniore XXVIII. c. 2. bei Muratori Rer. Ital. Script. T. II. p. 123. Vergl. von Quast Die altchristl. Bauwerke von Ravenna S. 22.

mahlin seines Neffen und Nachfolgers Justin II., verfertigen liess (eine toga picta), aus Purpur mit Gold gestickt und mit Edelsteinen besetzt [1]: es war darin die ganze Folge seiner Thaten abgebildet, — er selbst mitten in seinem Palast, siegreich auf den Hals des Vandalenkönigs tretend: dabei die Libya (oder Africa) frohlockend und Früchte und Lorbeer bringend, als Zeichen der Zufuhr und des Triumphs; auch die alte Roma in Amazonentracht [2], die Arme ausstreckend.

6. Wir kommen jetzt zu der andern Klasse von Denkmälern [3], Sculpturen und Miniaturen, welche in eigenthümlich christlichen, namentlich biblischen Scenen die personificirten Bilder von Ländern oder Städten enthalten.

Unter den altchristlichen Sculpturwerken sind dies nur drei Sarkophage zu Rom, Arles und Aix, deren Reliefs den Durchgang durch das rothe Meer abbilden, dabei auch den Meergott, — in welcher Beziehung sie früher nachgewiesen sind [4]. Von diesen zeigt der zu Aix im Vordergrunde auf der Seite der Aegypter eine weibliche Figur, welche den linken Arm auf einen Fruchtkorb stützt: das ist das Land Aegypten. Auf den beiden andern Sarkophagen zu Rom und Arles sind an derselben Stelle zwei weibliche Figuren, — in dem erstern Relief ohne Kennzeichen, in dem andern ebenfalls den linken Arm auf einen Fruchtkorb stützend: wahrscheinlich bedeuten dieselben, die eine das Land Aegypten,

[1]) Corippus De laudibus Justini II. Lib. I. v. 276—293. ed. Bonn. p. 173 sq.

[2]) Ibid. v. 289: *(Romam) exserto et nudam gestantem pectore mammam.*

[3]) Vergl. vorhin S. 607.

[4]) S. oben S. 503 f.

die andere das Land jenseits des rothen Meeres [1]), die Wüste, wie auch die Personification der letztern in Miniaturen des folgenden Zeitalters, die auf altchristliche Vorbilder zurückweisen, durch den beigeschriebenen Namen beglaubigt ist.

Uebrigens kommen auf Sarkophagen Personificationen dieser Art nicht weiter und die einer Stadt gar nicht vor. Ueberhaupt ist auf ihnen, abgesehn von der architectonischen Eintheilung der Reliefs durch Arcaden und Säulenstellungen mit einem Giebel, Architectur etwas Seltenes [2]). Aber auf einem wegen der Vorstellung von Amor und Psyche früher besprochenen Sarkophag in der Peterskirche [3]), auf welchem man (unterhalb Christi und seiner Jünger) ein grosses Lamm in der Mitte von zwölf kleineren sieht, ist an beiden Enden ein Gebäude angedeutet, von wo die Lämmer ausgehen. Dieselbe Vorstellung findet sich häufig in Mosaiken, zuerst von S. Maria maggiore in Rom [4]) aus dem 5ten, ferner von S. Cosma e Damiano daselbst [5]) aus dem 6ten und von S. Apollinare in Classe in Ravenna [6]) aus dem 7. Jahr-

[1]) Wie Millin erklärt, Voy. dans le midi de la France T. III. p. 539. vergl. T. II. p. 358.

[2]) Nur an einem Sarkophag, der wegen der Personification der Erde auf der Vorderseite oben S. 63 f. vorgekommen ist, zeigen die Reliefs der Nebenseiten (Bosio p. 87. Aringhi T. I. p. 319. Bottari T. I. Tav. XXXIV.) durchgängig Häuser im Hintergrunde und über der Kuppel eines Thurms das Monogramm Christi. Eben so ist die Vorderseite eines Sarkophags in der Metropolitankirche zu Aix (Millin l. c. T. II. p. 268. Pl. XXXVII, 2.) ganz mit Gemäuer bedeckt, in dessen Oeffnungen Christus und die zwölf Apostel vorgestellt sind.

[3]) S. oben Th. I. S. 215 f.

[4]) Ciampini Vet. Monim. P. I. p. 209. 211. Tab. XLIX.

[5]) Knapp Die Basiliken des christl. Rom's Taf. XLII.

[6]) Ciampini l. c. P. II. p. 81. Tab. XXIV.

hundert und ganz gewöhnlich in römischen Kirchen seit dem 9. Jahrhundert. Es sind dies in Gestalt von Lämmern die zwölf Apostel, die zu Christus, dem Lamm Gottes, aus den Städten Jerusalem und Bethlehem kommen, deren Name den Gebäuden meist beigeschrieben ist. Also sind hier diese Städte stets nur durch Architectur, niemals persönlich vorgestellt.

Dagegen erscheinen zahlreiche Städte in weiblicher Gestalt in der bekannten vaticanischen Handschrift des 7. Jahrhunderts zur Geschichte des Josua. Man sieht die Gilgal im Hintergrunde zweier Scenen, wie die Israeliten sich lagern und Josua ein Denkmal errichtet (Jos. 4, 19. 20.), und wie Josua von den Gibeoniten aufgesucht wird (Jos. 9, 6.) [1]. Ferner die Jericho zweimal im Vordergrunde, während im Hintergrund die Stadt auch durch ihre Mauern angedeutet ist: bei dem Gesicht, welches Josua dort hat (Jos. 5, 13.) und bei Eroberung der Stadt, wo die neben den stürzenden Mauern sitzende Stadtgöttin der Verzweiflung sich hingiebt [2]. Dann die Ai dreimal im Hintergrunde neben den Häusern der Stadt: zuerst wie Josua dieselbe verkundschaften lässt (Jos. 7, 2.), sodann wie die Israeliten von dort zurückgeschlagen werden (Jos. 7, 4. 5.) und wie die Stadt von ihnen durch Hinterlist genommen wird (Jos. 8, 14—21.) [3]. Endlich die Gibeon, wo Josua Sonne und Mond still stehen heisst (Jos. 10, 12.) [4]: im Hintergrund sind die Häuser der Stadt sichtbar, sie aber sitzt im Vordergrund und blickt angstvoll auf den Kampf, der für ihre Befreiung gefochten wird. Alle diese Figuren sind sitzend vorgestellt.

[1]) d'Agincourt Pitt. Tav. XXVIII. fig. 5. 17.

[2]) Ibid. fig. 7. 8.

[3]) Ibid. fig. 9. 11. 14.

[4]) Ibid. fig. 19. In grösserem Maassstab, nach einer Durchzeichnung des Originals, Ibid. Tav. XXX. fig. 2. Vergl. oben S. 127.

Was ihre Charakteristik betrifft, so sind die Abbildungen zu klein, um die Attribute deutlich erkennen zu lassen, — mit Ausnahme der Gibeon, welche einen Scepter in der Linken, Thürme auf dem Haupt und um dasselbe einen Nimbus hat. Mit einem Nimbus ist auch die Ai geschmückt [1]; und eine Thurmkrone scheint auch Jericho zu haben. Meist haben diese Städtefiguren ein Fruchthorn in der Hand, welches aber der Stadtgöttin von Jericho vor Schrecken entfallen ist [2].

2. Vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert.

Aus dieser Zeit sind nur Miniaturmalereien vorhanden, welche die Figuren von Ländern und Städten enthalten: theils in biblischen Scenen, theils in weltlichen dem gleichzeitigen Staatsleben entnommenen Darstellungen. — Doch hat dieselbe Zeit auch Statuen der Art aufzuweisen, die noch aus der vorigen Periode und sogar aus der Nachahmung heidnischer Cultusbilder stammen, wovon aber nur die Kunde geblieben ist. Freilich hat die geschäftige Sage der Zeit auch Kunde verbreitet von Statuen, die niemals existirt haben.

1. Um dies vorerst zu erläutern, so standen zu Constantinopel von früher her Standbilder der Stadtgöttin, an die man noch immer das Wohlergehn der Stadt und die Geschicke des Volks geknüpft glaubte, — wie das oben (S. 603.) erwähnte Beispiel des Michael Rhangabe (811—813) beweiset, der einer solchen Statue die Hände abhauen liess, damit die Volksparteien nichts wider ihn vermöchten.

[1]) An den beiden letzten Anm. 3. der vor. S. angef. St. Von dem Nimbus dieser Städte spricht Buonarroti Vasi di vetro p. 62. Vergl. Münter Sinnb. H. II. S. 21. Didron Iconogr. chrét. p. 87.

[2]) d'Agincourt l. c. fig. 5. 9. 17; 8.

Aus Rom aber meldet die Sage von einer Statuengruppe mit Namen Salvatio Romae, welche als eins der sieben Wunder der Welt gepriesen wird. Auf dem Kapitol, heisst es, waren die Statuen der von den Römern unterworfenen Völker, deren Namen man auf ihrer Brust las; an ihrem Halse aber hingen Glocken. Wenn nun ein Volk gegen die Römer sich empörte, so bewegte sich die Statue und die Glocke ertönte. Dies zu beobachten waren Priester oder Wächter Tag und Nacht bestellt, welche alsdann dem Senat Anzeige zu machen hatten, so dass sofort Maasregeln zur Unterdrückung des Aufstandes ergriffen werden konnten. Diese Erzählung hat zuerst Beda [1]), dann der Anonymus von Salerno [2]) um 978, worauf sie sich weiter ausbreitet [3]): namentlich haben im 12. Jahrhundert die Mirabilia urbis Romae sie aufgenommen [4]), so wie die Kaiserchronik [5]), die letztere mit der Abweichung, dass die Glockenbilder in's Pantheon gesetzt werden. Und sie bleibt das Mittelalter hindurch in allgemeiner Geltung.

[1]) Beda Lib. de septem mundi mirac. Opp. Colon. 1688. T. I. p. 400. Opp. ed. Giles Vol. IV. p. 10. Nach ihm Vincent. Bellov. Spec. hist. Lib. VI. c. 61., wo der Zug hinzukommt, dass es ein Werk des Zauberers Virgil sei.

[2]) Chronic. Salernit. c. 133. (131.) bei Muratori Script. rerum Italic. T. II. P. 2. p. 272. Pertz Monum. Germ. Script. T. III. p. 538. Vergl. Papencordt Cola di Rienzo S. 45 f.

[3]) Ueber die Geschichte der Sage s. besonders Massmann Kaiserchronik Th. III. S. 421—429.

[4]) Mirabil. urbis Romae cap. quare factum sit Pantheon, in Montfaucon Diarium Italicum p. 297. Nach einer vatic. Handschr. herausgegeb. von Grässe Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalters S. 10. Aus einer stuttgarter Handschr. wird die Stelle mitgetheilt von Massmann a. a. O. S. 423.

[5]) Kaiserchronik Z. 215—232. herausgegeben von Massmann Th. I. S. 19 f.

2. Was nun in den vorhandenen Miniaturmalereien die Figuren von Ländern und Städten betrifft; so sind sie mehrentheils in weiblicher Gestalt gebildet und haben ein Füllhorn in der Hand und auf dem Haupte eine Krone, die aber nur theilweise die Gestalt von Thürmen hat.

Die *weltliche Veranlassung* zu diesen Personificationen gab die Vorstellung eines Herrschers, dem die Länder huldigend nahen oder Abgaben und Geschenke darbieten. Solche Bilder enthalten mehrere Handschriften sowohl von Karl dem Kahlen (843—877), als von Heinrich II. (1002—1021).

Zuvörderst aber ist in der ältesten dieser Handschriften ein anderes Bild altkirchlichen Inhalts zu bemerken. Dies ist die Bibel Karls des Kahlen in der K. Bibliothek zu Paris, die zwar vor ihm, vermuthlich unter Ludwig dem Frommen, geschrieben, ihm aber im Jahr 850, als er zu Tours das Kloster des heiligen Martin besuchte, von dem Vorstand desselben Grafen Vivianus verehrt worden ist. Sie enthält den lateinischen Text der heiligen Schrift (die Vulgata), und in einem grossen Miniaturbilde die Geschichte der Entstehung und Verbreitung dieser durch Hieronymus vollbrachten Uebersetzung [1]). Diese Geschichte beginnt mit der Abreise des Hieronymus von Rom, die im J. 385 erfolgte: er verliess Italien, um in Bethlehem sich niederzulassen, wo er bei einem gelehrten Juden Unterricht im Hebräischen nahm und später mit den besten Hülfsmitteln den Urtext der heiligen Schrift verdolmetschte. Demgemäss ist die erste Vor-

[1]) Ms. lat. n. 1. Abgebild. bei Bastard Peint. et ornem. des manuscr. Mss. Franç. Livrais. supplem. 1 et 2. Der Theil des Bildes mit der Figur der Roma auch bei Westwood Palaeogr. sacra pictor. (das Buch ist ohne Seitenzahlen). Vergl. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 247. Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. I. S. 122.

stellung dieses Miniaturbildes, „wie Hieronymus von Rom abfährt, um in Jerusalem (eigentl. Bethlehem) hebräisch zu lernen“: seinen bisherigen Aufenthalt bezeichnen die Gebäude Rom's zur Linken des Bildes; weiterhin sieht man ihn zu Schiffe steigen, worauf zur Rechten eine Scene zu Jerusalem folgt, wie er seinem Lehrer im Hebräischen Honorar bezahlt; — in der ersten Scene aber erscheint als Wahrzeichen ihrer Stadt die Roma, unter einem Bogen stehend, in ganzer Figur, mit einem Schleier über dem Haupt, mit Schild und Speer in den Händen.

Diese Bibel nun hat am Schluss aus Veranlassung eben jener Uebergabe an Karl den Kahlen ein Bild dieses feierlichen Aktes zugesetzt erhalten, wobei man die seinem Scepter unterworfenen Länder zu erkennen geglaubt hat [1]. Der König nehmlich ist unter einem Bogen auf seinem Thron, umgeben von zwei Personen des Hofes und zwei Leibwächtern, vorgestellt wie er von zwei Geistlichen, denen zehn andere sich anschliessen, die Bibel empfängt: über ihm in der Spitze des Bogens ragt aus dem Sternenhimmel die Hand Gottes; und zu beiden Seiten derselben in den Zwickeln des Bogens erscheinen wie über Wolken zwei Halbfiguren in rothem Gewande, worüber ein weisser mit Sternen besäeter Schleier, welche in der einen Hand einen Palmzweig halten, mit der andern eine Krone herabreichen: — das sollen Personificationen von Frankreich und Aquitanien sein. Allein nach der räumlichen Anordnung wie nach der Bekleidung und den Attributen scheinen doch diese Figuren überirdische Wesen zu bedeuten. — Anders ist es mit dem ähnlichen Bilde, welches ein anderer, auf Befehl Karls des Kahlen selbst im J. 870 geschriebener Codex, das Evangeliarium

[1]) Waagen a. a. O. S. 253.

von St. Emmeram in der K. Bibliothek zu München enthält[1]: zu beiden Seiten des Thrones stehen wieder zwei Schildknappen, — jenseits derselben aber zwei Frauen in ganzer Figur, geschmückt mit der Thurmkrone und ein Füllhorn, dem Lilien entspriessen, emporhaltend. Das sind *Francia* und *Gothia* (oder Languedoc), wie die neben ihnen am Rande stehenden Verse angeben:

Francia grata tibi, Rex inclite, munera defert;

und

Gotia te pariter cum regnis inchoat altis.

Diese Zusammenstellung beider Länder aber am Thron des Kaisers entspricht dem Titel desselben: Rex Francorum atque Gothorum[2].

Ebenso ist Kaiser Heinrich II., umgeben von Länderfiguren, abgebildet in vier seiner Regierung gleichzeitigen Handschriften, die sämmtlich, mehrentheils als Geschenke von ihm oder seiner Gemahlin, ehemals in Bamberg aufbewahrt wurden. Die eine ist ein Evangeliarium, jetzt in der K. Bibliothek in München, wo diese Vorstellung unmittelbar vor den Evangelien zwei Seiten einnimmt[3]: das Hauptbild zur Rechten zeigt den Kaiser

[1]) Cim. 55. ehemals D. 1. Abgebild. bei Col. Sanftl an dem oben (S. 77. A. 1.) angef. O. p. 42. Tab. III. auch bei Arneth Die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cab. S. 74 f. Beilage IV. und in den Sitzungsberichten der K. Akad. der Wiss. zu Wien, Philol. hist. Cl. 1849. Nov. zu S. 227. Beil. III.

[2]) Wie Karl der Einfältige genannt wird in dem Chartular. ecclesiae Helenensis Lib. I. c. 74. bei Baluz ad Capitul. T. II. p. 1118., wo auch (p. 1119) die obigen Verse angeführt werden.

[3]) Cim. 58. ehemals B. 4. Bl. 23. vers. 24. rect. Abgebild. bei C. G. Schwarz Erläuterung des academischen Problematis von des H. R. Reichs Erz-Schild-Herrn-Amt. Altd. 1739. 4°. zu S. 15; beschrieben von v. Murr Merkwürd. der fürstbisch. Residenzstadt Bamberg S. 226. Kugler im Museum Jahrg. II. 1834. S. 162 f. n. 7.

auf dem Thron, neben ihm auf der einen Seite die beiden Schildknappen, auf der andern zwei Geistliche; das Nebenbild zur Linken enthält vier gekrönte weibliche Figuren, welche vor ihm sich neigen und ihm Gaben bringen: voran die *Roma* mit einer Schaale voll Gold und Edelsteinen, sodann *Gallia* mit einer Palme, *Germania* mit einem Füllhorn, endlich die *Sclavinia* mit einer goldenen Kugel in der Hand. Nur die Krone der letzten hat die Gestalt von Thürmen, die der Germania besteht aus einem dreifachen Reif und die der beiden anderen ist einem Helm ähnlich. Dieser Vorstellung am nächsten kommt ein Bild vor dem Evangeliarium, das mit der Apocalypse verbunden in der Bibliothek zu Bamberg sich befindet [1]), ein Geschenk der Kaiserin Kunigunde, Gemahlin Heinrich's II., an das von ihr gegründete Collegiatstift von St. Stephan daselbst. Unter dem thronenden Kaiser [2]), der hier von zwei Heiligen gekrönt wird, erscheinen wiederum vier weibliche Figuren, die sämmtlich goldene mit Perlen besetzte Kronen, ähnlich der Krone des Kaisers, auf dem Haupt haben und mit weissen Unterkleidern angethan sind, worüber die beiden in der Mitte purpurne, die beiden andern blaue Obergewänder tragen, — die erstern haben ein Gefäss mit Gold und Edelsteinen in den Händen. Den Sinn der Scene erläutert folgender Vers:

Distincte gentes famulantur dona ferentes,

den man oberhalb dieser Figuren lieset, welche einzeln nicht benannt sind. — Ebenso wenig finden sich Namen

[1]) No. 311. A. II. 42. beschrieben von Schwarz a. a. O. S. 219—221. v. Murr a. a. O. S. 139; erwähnt von Jaeck Beschreib. der öff. Bibl. zu Bamberg Th. I. S. XIX. n. 52—53. Von dieser Handschrift spricht Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Bd. I. S. 97 f.

[2]) Mit Unrecht erklärt Jaeck a. a. O. diese Figur für Gott Vater.

angegeben in den Bildern der beiden andern Handschriften, die von Heinrich II. nach seiner Krönung (1014), worauf diese Bilder sich beziehen, dem Dom von Bamberg geschenkt sind, jetzt aber in der K. Bibliothek zu München sich befinden. Die eine, ein Missale, enthält zwei Bilder des Königs, — wie er von Christus gekrönt wird und wie ihm die Völker huldigen [1]: hier sind es als Repräsentanten derselben vier *männliche* Figuren mit Kronen auf dem Haupt und Fruchthörnern in der Hand, welche ihre Gaben darbringen; dazu gehört die Inschrift:

Ecce triumphantis terrarum partibus orbis
Innumerae gentes dominantia jussa gerentes
Muneribus multis venerantur culmen honoris.
Talia nunc gaude fieri, Rex o benedicte,
Nam ditione tua sunt omnia jura subacta,
Haec modo suscipias caeli sumpture coronas.

Die andere Handschrift, ein Evangelistarium, umfasst die ähnliche Vorstellung auf einem und demselben Blatt [2]: oben sind Heinrich und Kunigunde abgebildet, wie sie von Christus gekrönt werden; — in der untern Abtheilung die huldigenden Völker: unter ihnen ragt hervor eine hehre, wie es scheint, weibliche Gestalt, mit der Thurmkrone geschmückt, den Scepter in der Linken, mit der Rechten eine Kugel emporhaltend; zu beiden Seiten sind männliche Figuren, mit einer Strahlenkrone auf dem Haupt, von denen die eine einen Kranz, die andere eine Kugel mit dem Kreuz darreicht; unterhalb dieser drei Figuren aber sind noch sechs männliche Brustbilder zu sehen (mit denen das Bild unten abschliesst), alle mit

[1]) Cim. 60. ehemals B. 7. Bl. 11. rect. und vers. s. v. Murr a. a. O. S. 218 f.

[2]) Cim. 57. ehemals B. 5. Bl. 2. Abgebild. in den Act. Sanct. Antv. Jul. T. III. zu p. 784. A. B. s. das. p. 786. d. e. Vergl. v. Murr a. a. O. S. 223.

einer Krone von zwei Reifen, woraus eine Lilie sich erhebt, sie halten Schaalen und Füllhörner mit Goldstücken in die Höhe, welches durch folgende Unterschrift erklärt wird:

Solvimus ecce tibi rex censum jure perenni;
Clemens esto tuis, nos solvimus ista quotannis.

3. Aus der *heiligen Schrift* haben zwei Oertlichkeiten zu einer Personification von Land und Stadt Veranlassung gegeben: die arabische Wüste, wohin die Israeliten durch das rothe Meer vor Pharao sich retteten, und das Babel, welches als Verstörer des Volkes Gottes im Psalter mit Vergeltung bedroht und in der Apocalypse als Mutter aller Greuel auf Erden gerichtet wird.

Wie bei der erstern Scene in Sarkophagreliefs aus älterer Zeit das Land Aegypten in weiblicher Gestalt vorgestellt worden ist; so umfasst dieselbe in Miniaturbildern, welche eine pariser Handschrift des 10ten und eine vaticanische Handschrift des 12. Jahrhunderts übereinstimmend darbieten, ausser andern Personificationen, namentlich des rothen Meeres (um derenwillen schon früher eine nähere Beschreibung dieser Miniaturen gegeben ist) [1], die personificirte Wüste (ἔρημος, wie sie in der vaticanischen Handschrift ausdrücklich benannt ist): dieselbe erscheint auf der Seite der Israeliten neben der personificirten Nacht als eine sitzende männliche Figur, welche in der erstern Handschrift zu dieser emporblickt, in der andern nach dem Untergang Pharao's sich umsieht.

Babel aber, welches schon im Alten Testament in seiner geschichtlichen und noch anschaulicher in sinnbildlicher Bedeutung im Neuen Testament als ein Weib aufgefasst und geschildert wird (vergl. oben S. 591.), ist eben so persönlich auch dargestellt worden in meh-

[1]) Oben S. 528. 529.

reren Malereien. Zuvörderst das Babel, welches dem Volke Gottes „den Erdboden zur Wüste machte und die Städte darinnen zerbrach und seine Gefangenen nicht losgab“ (Jes. 14, 17.), findet sich abgebildet in dem mehrerwähnten Psalterium des 10. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Stuttgart zu dem Jammerlied der gefangenen Juden (Ps. 137): zwar in einem Bilde zu Anfang desselben [1]), wo man zwei Männer an Babels Fluss sitzen sieht, die ihre Harfen an eine Weide gehängt haben, ist im Hintergrunde die Stadt nur durch Mauern und Thürme angedeutet mit der Inschrift *babilon.* Aber am Schluss, wo es heisst: „du verstörte Tochter Babel, wohl dem, der dir vergilt, wie du uns gethan hast; wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an den Stein“, ist sie persönlich vorgestellt [2]): während nehmlich zwei Männer ein nacktes Kind gefasst haben und im Begriff sind es gegen einen Felsen zu werfen, erscheint auf der andern Seite des Felsens eine weibliche Figur, mit der Mauerkrone auf dem Haupt, Brust und Arme bloss, den Leib mit einem blauen Gewande bedeckt, die mit übereinander geschlagenen Armen traurig dem Ereigniss zuschaut. — Dagegen ein Bild von dem Babel der Apocalypse (17, 3—5.) enthält der Hortus deliciarum aus dem 12. Jahrhundert in der Bibliothek zu Strassburg [3]): die grosse Hure, mit prächtigen Gewändern angethan und ein Diadem tragend mit der Inschrift *Babilon magna*, sitzt auf dem Thier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und zieht über die grossen Wasser: am Ufer erscheinen Menschen aus allen Ständen, die mit Bewunderung das Weib betrachten, welches ihnen einen ungeheuren Becher

[1]) Ms. bibl. in 4°. n. 23. Bl. 152. rect.

[2]) Ebendas. Bl. 152. vers.

[3]) Didron Not. zum Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. p. 257.

(„voll Greuel und Unsauberkeit ihrer Hurerei") darreicht. Sonst wird diese Personification von Babel im Abendlande seltener wahrgenommen; häufiger in griechischen Kirchen [1]), — wie auch das Handbuch für griechische Kirchenmaler zu ihrer Abbildung Anleitung giebt [2]).

3. Vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert.

In dem nächsten Jahrhundert sind Städte (und Länder), wie auch in der vorigen Periode, nur vereinzelt dargestellt worden, in Malereien und auf Münzen. Die Vorstellung breitet sich aber aus seit dem 14. Jahrhundert: vornehmlich sammeln sich die Bilder der Roma, aus denen sogar ein gewisser Cyclus sich herstellen lässt. Im 15. Jahrhundert sind auch einige biblische Scenen mit der Personification einer Stadt ausgestattet worden, was für diese ganze Periode nur als Ausnahme dasteht. Zu allgemeiner Geltung kommt die Vorstellung im 16. Jahrhundert durch Beziehung auf unmittelbar gegenwärtige, namentlich vaterländische Interessen: so ist sie nicht allein auf Münzen und Medaillen, sondern auch in grösseren Werken der Sculptur und der Malerei zur Ausschmückung von Plätzen und Palästen — eben so wie wir es bei den Flussgöttern gesehen haben — gebraucht worden.

1. Nur mittelbar, weil nicht original, gehören hierher einige Miniaturen, welche in geographischem Zusammenhang die Hauptstädte des alten römischen Reichs abbilden. Sie finden sich in der unter dem Namen Peutingersche Tafel bekannten Strassencharte, in der K. Bibliothek in Wien, die im J. 1265 von einem Dominikanermönch zu Colmar gezeichnet ist; das Original aber,

[1]) Namentlich in der Klosterkirche von Kutlumusi auf dem Berge Athos, s. Didron l. c.

[2]) Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. par Didron p. 256 sq.

dem wahrscheinlich die unter Kaiser Augustus veranstaltete Reichsvermessung und die darnach von Agrippa an den Wänden seines Porticus der öffentlichen Beschauung dargebotene Weltcharte zum Grunde liegt, muss der Zeit des Kaisers Alexander Severus angehört haben. Hier erscheinen nun, während die übrigen Städte durch Gebäude angedeutet sind, Rom, Constantinopel und Antiochien in menschlicher Gestalt mit beigeschriebenem Namen [1], und zwar in ganzer Figur, sämmtlich thronend: die Roma in einem Rund, gekrönt, die rechte Brust entblösst, bewehrt mit einem Schilde, mit Scepter und Kugel in den Händen; Antiochia, ebenfalls gekrönt und mit einem Nimbus geschmückt, hat einen Speer in der Rechten und legt die Linke auf das Haupt des Flussgottes Orontes; endlich Constantinopel ohne Krone, aber mit zwei Büscheln (?) auf dem Haupt, hat Schild und Speer in der Linken, und hält die leere Rechte ausgestreckt: aber dieser Name, wie auch wohl die ganze Figur, ist der ursprünglichen Charte fremd und kann erst seit Constantin aufgenommen sein.

Hingegen ist Rom in diesen Jahrhunderten mehrmals selbständig vorgestellt theils nach seinem derzeitigen Zustand, theils in einer repräsentativen Bedeutung sowohl als einstmaliger Sitz des Heidenthums (wovon alsbald bei den kirchlichen Denkmälern die Rede sein wird) als auch als damalige Hauptstadt des abendländisch-deutschen Kaiserthums. Das letzte vielleicht in einer heidelberger Handschrift des Sachsen-

[1]) Peutingeriana tabula itin. ed. v. Scheyb. Vindob. 1753. fol. auch st. et op. Acad. liter. Reg. Monac. Lips. 1824. Segm. V. VIII. X. Die Roma besonders ist abgebildet bei Preller Ueber Rom und den Tiber, Abschn. II., in d. Berichten über die Verhandl. der K. Sächs. Gesellschaft der Wiss. zu Leipzig. Philol. Hist. Cl. 1849. zu S. 38. Taf. II.

spiegels, die zu Ende des 13ten oder zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Göttingen oder der Umgegend entstanden zu sein scheint [1]). Dieselbe enthält nehmlich zu Anfang des ersten Buchs über dem Artikel „von zwei Schwerdtern“ (I, 1. S. 31.), wo der Hauptgedanke ist: „zwei Schwerdter liess Gott auf Erden zu beschirmen die Christenheit; dem Papst ist gesetzt das geistliche, dem Kaiser das weltliche“, in einem viereckigen, goldenen Schilde das Bild Christi mit den zwei Schwerdtern: ihm zur Rechten steht Petrus, zur Linken eine Frau mit Krone, langem Hermelinmantel und goldenem Scepter, — beide fassen an die dargebotenen Schwerdter; über ersterem stehen in einem schmalen weissen Schilde die Worte: *sctus Petrus papa;* über der andern Figur ist ein ähnlicher Schild, dessen Inschrift jedoch wegradirt ist. Offenbar hat diese königliche Frau eine allegorische Bedeutung und zwar eine Beziehung auf das weltliche, wie Petrus auf das geistliche Regiment: da aber das letztere durch seinen Stifter vor Augen gestellt ist; so wird man bei jener Figur auch auf den Ursprung des weltlichen Reichs zurückgeleitet. Und da an einer andern Stelle im Sachsenspiegel (III, 44. §. 1. S. 253.) von Rom ausgesagt wird: „noch habe sie das weltliche Schwerdt behalten und von St. Peters halben das geistliche; darum heisse sie das *Haupt der ganzen Welt*“; so stützt sich hierauf die Vermuthung [2]), dass es die dea Roma sei in's Christliche übertragen, die aber einem spätern Besitzer der Handschrift doch noch zu heidnisch gewesen, um ihren Namen in der Ueberschrift stehen zu lassen.

In derselben Bedeutung, wie die Umschrift ROMA CAPUT MUNDI anzeigt, erscheint die Roma thronend,

[1]) Cod. Palat. 167. abgedr. im Sachsenspiegel mit Uebers. von Sachsse. Heidelb. 1848. 8°. s. S. VI.

[2]) Von Sachsse a. a. O.

zuweilen auf zwei Löwen sitzend, mit Kugel und Palmzweig in den Händen, ganz gewöhnlich während des 13. Jahrhunderts auf römischen Silbermünzen, geprägt unter Auctorität der Senatoren [1]; — während zu eben der Zeit das Bild von Constantinopel auf byzantinischen Goldmünzen, da Michael VIII. Päläologus (1260—1280) die alten Münztypen änderte und dasselbe auf die Kehrseite seiner Goldmünzen setzen liess, nicht durch eine menschliche Figur, sondern durch Mauern und Thürme angedeutet ist, welche das Brustbild der Mutter Gottes umgeben [2]. Dagegen ist die trauernde Roma vorgestellt zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf einer Münze des Papstes Clemens V., als im Jahr 1308 der Sitz des Papstes nach Avignon verlegt wurde [3]. Als aber Cola di Rienzo im J. 1347 zu Rom eine Volksbewegung hervorrief und die Verfassung änderte, liess er die auf Löwen sitzende, mit den Insignien der Welthauptstadt geschmückte Roma, nach dem vorgedachten Münztypus, in

[1]) Floravante Antiqui Roman. pontificum denarii p. 25 sqq. mit Abbild. zu p. 17. Tab. I. n. VI. (Münze des Brancaleone, 1253); Tab. II. n. I—V. (Münzen des Carl von Anjou als Senators von Rom); Tab. II. n. VI. und Tab. III. IV. V. n. I. (II.) (Münzen anderer Senatoren). Vitale Storia diplomatica de' Senatori di Roma P. II. p. 571—574. mit Abbild. zu p. 569. Tab. I. n. VII. Tab. II. III. IV. n. I—V. (VI.) Tab. V. n. 8. Eine dieser Münzen, von Carl von Anjou, ist auch abgebild. bei d'Agincourt Scult. Tav. XXX, 2.; zwei derselben bei Lelewel Numism. du moyen âge P. III. p. 34. Pl. XV, 22. 20. Zwei Exemplare sind in der K. Sammlung zu Berlin; vier in der Reichelschen Münzsamml. in Petersb. Th. IX. S. 205 f. n. 1324. 1325. 1326. 1329.

[2]) Dieselbe Vorstellung findet sich auf Goldmünzen seines Sohnes Andronicus II. Päläologus, s. überhaupt Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 268.

[3]) Zwei Exempl. in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 105. n. 650. 651.

Gold gestickt auf rothem Grunde, auf die Fahne der Freiheit setzen: das ist die erste der drei Fahnen, die er auf seinem Zuge nach dem Capitol am 20. Mai jenes Jahres sich vorantragen liess [1]).

Einen eigenthümlichen und bedeutsamen Gebrauch von Bildern der Roma hatte Cola schon früher gemacht, als er seit dem Jahre 1344 die Gemüther des Volks für sein Unternehmen vorzubereiten, in ihm die Erkenntniss des gegenwärtigen trostlosen Zustandes der Stadt und die Hoffnung besserer Zeiten zu wecken suchte. Dazu dienten ihm insbesondere grosse allegorische Malereien an öffentlichen Gebäuden, — ein Mittel volksthümlicher Belehrung, welches zu der Zeit mehrfach angewendet wurde. So zeigte er das Unglück der Gegenwart und seine Ursachen in einem Gemälde, welches er an der Aussenseite des Stadthauses auf dem Capitol nach dem Markte hin ausführen liess [2]). Der Gegenstand war ein grosses sturmbewegtes Meer mit dem untergehenden Schiff der Roma: aufgeregt wurde der Sturm durch verschiedene geflügelte Thiere, welche Hörner an den Mund hielten und bliesen; sie nahmen in der obern Abtheilung zur Rechten vier Reihen ein und stellten die Urheber des wüsten Zustandes dar [3]); in der Mitte des Meeres

[1]) Vita di Cola di Rienzo I, 5. in Muratori Antiq. Ital. med. aevi T. VII. (1775.) p. 744; besonders herausgegeben von Zefirino Re p. 44. Vergl. Papencordt Cola di Rienzo S. 81.

[2]) Vita I, 2. ed. Muratori p. 725—730. ed. Re p. 24—29. Papencordt a. a. O. S. 73—75.

[3]) Die erste Reihe bildeten Löwen, Wölfe und Bären mit der Beischrift: Das sind die mächtigen Barone und verbrecherischen Statthalter; in der zweiten Reihe befanden sich Hunde, Schweine und Rehböcke mit der Beischrift: Das sind die bösen Rathsherren, welche den Adeligen anhängen; in der dritten Reihe sah man Schaafe, Drachen und Füchse, zur Bezeichnung der

nun sah man ein untergehendes Schiff ohne Masten und Segel, darin kniete eine Wittwe in Trauerkleidung und mit aufgelösten Haaren, die Hände auf der Brust gekreuzt, wie um Erbarmen flehend. Die Aufschrift war: Dies ist Roma. Um das Schiff herum waren vier andere Schiffe schon im Wasser versunken zu sehen, in allen knieten Frauen mit den Aufschriften: Babylon, Carthago, Troja, Jerusalem, und dem Spruche: Diese Städte sind durch Ungerechtigkeit in Gefahr und Verderben gerathen. Ein Zettel kam hervor aus der Mitte der vier Frauen, des Inhalts: Ueber jegliche Herrschaft warst du (Roma) erhoben, jetzt erwarten wir hier deinen Untergang. Auf der linken Seite des Schiffes waren zwei kleine Inseln, auf der einen war eine Frau, Italia genannt, welche traurig da sass und sprach: Jedem Lande hattest du die Herrschaft entrissen und mich allein nahmst du zur Schwester. Auf der andern Insel waren die vier Cardinaltugenden der Mässigkeit, Gerechtigkeit, Klugheit und Tapferkeit als trauernde Frauen sitzend dargestellt, die Arme auf den Knieen und damit die Wangen stützend. Ihr Spruch war: Von jeglicher Tugend warst du begleitet, jetzt irrst du verlassen auf dem Meere. Auf der rechten Seite des Schiffes war eine dritte Insel, und darauf eine Frau in weisser Kleidung, die Hände zum Himmel ausstreckend. Sie, ein Sinnbild des christlichen Glaubens, sprach: O höchster Vater, Führer und mein Herr! Wenn Roma untergeht, wo finde ich einen Hort. Ganz oben aber erschien im Himmel die göttliche Majestät wie sie zum Gericht kommt, zwei Schwerdter gingen nach bei-

falschen Beamten, Richter und Notare. Endlich in der vierten Reihe standen Hasen, Katzen, Ziegen und Affen mit der Beischrift: Das sind die Räuber, Mörder, Ehebrecher und Diebe unter dem Volke.

den Seiten aus ihrem Munde; zur Seite standen Petrus und Paulus in betender Stellung. — Durch ein anderes Gemälde an der Aussenwand der Kirche S. Angiolo in Pescheria deutete er auf die Nähe der Errettung hin [1]. In der linken Ecke war ein grosses Feuer, worin Könige und Leute aus dem Volk todt und lebendig brannten, — darin auch die Roma als eine ältliche Frau, welche auf zwei Seiten durch die Hitze ganz geschwärzt schien, nur die dritte Seite war unverletzt. In der gegenüberstehenden Ecke war eine Kirche, daraus kam ein Engel in weissem Gewande, in der Rechten hielt er ein entblösstes Schwerdt, mit der Linken ergriff er jene Frau, um sie aus der Gefahr zu befreien. Auf der Höhe des Glockenthurms standen S. Peter und S. Paul und sprachen: Engel, Engel, hilf derjenigen, welche uns beherbergt. Oben in der Höhe, wo der Himmel war, sah man eine schöne weisse Taube, welche in ihrem Schnabel einen Myrthenkranz hielt, den sie einem kleinen Vogel übergab, der die Falken und Raubvögel von dem Himmel weg in das Feuer jagte, und dann jener alten Frau den Kranz aufsetzte. Daneben war die Inschrift: Ich sehe die Zeit der grossen Gerechtigkeit, und du erwarte die Zeit. Das Volk, welches vor der Kirche zusammenströmte, betrachtete das Bild, einige sagten: um den Zustand Rom's zu bessern, ist etwas Anderes nöthig, als Bilder; andere sprachen: das ist ein grosses Ding und von grosser Bedeutung.

2. An diese weltlichen Bilder reiht sich eine Anzahl *kirchlicher Denkmäler* vom 14 — 16. Jahrhundert, welche zumal Städte, auch Provinzen persönlich vor Augen stellen. Das älteste ist in der Abteikirche von

[1]) Vita I, 4. ed. Mur. p. 735—738. ed. Re p. 36—38. Papencordt a. a. O. S. 78.

S. Paolo zu Pisa ein Gemälde von Bruno di Giovanni, Gehülfen des Buffalmaco, zu Anfang des 14. Jahrhunderts, worin die Pisa dem Schutz der heiligen Ursula sich empfiehlt, über deren Altar dasselbe angeordnet ist [1]: sie war dargestellt als eine weibliche Figur, mit einer goldenen Krone auf dem Haupt und mit einem Mantel um die Schultern, wie sie zwischen zwei Felsen heraufsteigend mit einem Fuss im Meer steht und von demselben hart bedrängt beide Hände ausstreckt; so fleht sie jene Heilige um Hülfe an, welche ihr die Hand reicht.

Demnächst sind es fünf Bilder, worin wiederum die Roma in verschiedenen Epochen der Religions- und Kirchengeschichte vorgeführt wird. Zuerst das heidnische Rom mit seinen Helden, Staatsmännern und Weisen in der Vorhalle der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena, deren Inneres heilige Helden so wie Tod und Himmelfahrt der Maria abbildet, wohlerhaltene Gemälde des Taddeo Bartoli vom J. 1414 [2]: da erscheint die Roma mit den Figuren des Jupiter, Mars, Apollo und der Pallas; in der Erinnerung aber an die einstige Grösse Rom's wird zugleich die Vorstufe des christlichen Weltalters gefeiert. Dagegen die Roma des ersten christlichen Jahrhunderts, welche „trunken ist von dem Blut der Heiligen“, nehmlich bei der Hinrichtung des Petrus, sieht man in einem der Reliefs an der bronzenen Thür der Peterskirche, dem Werk des Antonio Filarete vom J. 1445 [3]: die Scene ist am Janiculus (auf dem der Klosterhof von S. Pietro in montorio die Stelle bezeichnen soll, wo der

[1] Vasari Leben der Maler Th. I. S. 239.

[2] S. oben Th. I. S. 420 f.

[3] Abgebild. bei Valentini Patriarc. basilic. Vatican. Vol. I. p. 53. Tav. XXI. S. auch Platner Beschreib. Rom's II, 1. S. 171. Vergl. oben S. 542.

Apostel gekreuzigt ist); im Vordergrund fliesst der Tiber und diesseits desselben an der Pyramide des Cestius sitzt auf Waffen die Roma, die rechte Brust entblösst, mit Helm und Speer ausgerüstet, und auf der Linken eine kleine Figur mit Speer und Schild haltend. Sodann das christliche Rom des vierten Jahrhunderts und den Ursprung der päpstlichen Herrschaft nach der Legende schildert Giulio Romano im Saal Constantin's in einem Gemälde, welches die Schenkung Rom's an den Papst darstellt (*ecclesiae dos a Constantino tributa*): zum Zeichen dessen überreicht der Kaiser dem Papst Sylvester knieend die goldene Bildsäule einer Roma [1]). Endlich das Ziel der Kirche umfasst eine Malerei des Polidoro aus Caravaggio und des Maturino aus Florenz in Helldunkel an einer Wand auf der Piazza Capranica zu Rom [2]): eine bekleidete Roma, die als Glaube dargestellt, mit Kelch und Hostie in den Händen, sich alle Völker der Welt unterworfen hat; alle strömen herzu, ihr Tribut darzureichen, die Türken am äussersten Ende sind unterjocht und schiessen mit Pfeilen nach dem Sarg des Mahomed, damit endlich das Wort der Schrift sich erfülle: es wird ein Hirt sein und eine Heerde [3]). — Zuvor aber ist das Rom der letzten Zeiten, welches nach dem allgemeinen Ruf der abendländischen Christenheit einer Reformation an Haupt und Gliedern bedurfte, als das Babel der Apocalypse vor-

[1]) Platner a. a. O. S. 372. Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 373.

[2]) Vasari Leben der Maler Th. III. Abth. 2. S. 71.

[3]) Aus späterer Zeit, der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sei hier noch erwähnt eine knieende Roma, der die Apostel Petrus und Paulus die Hand reichen, überschrieben Roma resurgens, auf einer Medaille Clemens X. vom J. 1670, Goethe-sche Sammlung Th. II. S. 93. n. 94. S. 94. n. 511. Vergl. Bonanni Numism. pontif. Rom. T. II. p. 734. n. XXVI.

gestellt in einer böhmischen Handschrift des 15. Jahrhunderts, die (nebst einer deutschen Uebersetzung von Dr. Wlokka aus dem J. 1821, ebenfalls handschriftlich) in der Universitätsbibliothek zu Jena sich befindet [1]). Unter dem Titel „Spiegel der ganzen Christenheit" (S. 9.) enthält dieselbe eine *Antithesis Christi et Antichristi* mit Bildern (wie solche von den Hussiten her in Gang gekommen und dann im Reformationszeitalter Verbreitung gefunden haben) in neun Abschnitten (S. 11.), deren erster „das Leben Christi mit seinen Jüngern ganz entgegengesetzt dem Leben der jetzigen Päpste und ihrer Helfershelfer" zeigt. Dabei werden in zwei Malereien einander gegenübergestellt der Thurmbau zu Babel mit Nimrod, dem Teufel und dem Papst, und der Bau des himmlischen Jerusalem mit Christus; unten in dem ersten Bilde steht ein nacktes Weib im Wasser des Euphrat mit der Inschrift: *ego Babilon mater fornicacionis,* gegenüber in dem andern Bilde am Rande des Baches Kidron sitzt ein bekleidetes gekröntes Weib mit der Inschrift: *ego mater pulchre dilectionis*, das ist Jerusalem, die wahre Kirche, die durch die Symbole der Evangelisten und die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenlehrer näher charakterisirt wird. — Einen merkwürdigen Contrast mit dieser Vorstellung bildet eine Medaille Julius des III. [2]) (1550—1555), auf welcher man den Papst sieht und vor ihm die Anglia knieend, die er bei der Hand aufhebt: Zeugen oder vielmehr Genossen dieser Erhebung sind der Cardinal Polus, den er nach England gesandt, Maria, die

[1]) Elect. Ms. f. 50 [b] und 50 [c]; die erstere bei Mylius Memorab. bibl. acad. Jenens. n. 54. p. 324—326. Ich habe beide Handschriften im J. 1846 eingesehen.

[2]) Abgebild. bei Bonanni Numism. pontif. Roman. T. I. zu p. 243. n. XV. Lenormant Trésor, Méd. des papes p. 11. Pl. IX. n. 4. Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

Königin des Landes, und ihr Gemahl Philipp II. nebst Karl V.; dazu gehört die Inschrift: *Anglia resurges ut nunc novissimo die.* Das gilt der Restauration des Katholicismus in England, als er im Jahre 1553 nach dem Tode Eduards VI. mit der katholischen Maria wieder auf den Thron kam, welche mit Feuer und Schwerdt die Protestanten verfolgte.

Wiederum der ersterwähnten Composition des Buffalmaco verwandt ist ein Gemälde des Paolo Veronese: die Madonna mit dem Kinde, vor ihr knieend die Venezia in Gestalt einer schönen jugendlichen Dogaressa, in der Sammlung Craglietto [1]). Auch ist von demselben gemeinschaftlich mit dem Battista Zelotti ein Deckenbild in Oel gemalt: der heil. Marcus, der von Engeln getragen in der Luft schwebt, unten eine Venezia mit Glaube, Hoffnung, Liebe, im Saal della Bussola zu Venedig [2]).

Endlich wie auf Gräbern nicht selten Scenen aus dem Leben des Verstorbenen sich zeigen; so haben dieselben zuweilen zu einer Personification von Stadt und Land Veranlassung gegeben. So ist schon in den Reliefs am Grabmal des Bischofs Guido Tarlati vom J. 1330 im Dom zu Arezzo, die nach Zeichnungen Giotto's ausgeführt sind, diese Stadt in Gestalt eines alten bärtigen Mannes dargestellt, vor dem Einer kniet und dem viele Andere Bart und Haare zerrupfen [3]). Bekannt sind die Entwürfe Michelangelo's zum Grabmal des

[1]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei von Burckh. Th. II. S. 66. Auch auf einem venetianischen Ossello vom J. 1776. mit der Aufschrift *domina materque nostra* erscheint die Jungfrau Maria in den Wolken, vor ihr die Venetia auf den Knieen, neben ihr die Krone und der Löwe; s. Reichelsche Münzsamml. in Petersb. Th. IX. S. 446. n. 3072.

[2]) Vasari Leben der Maler Th. V. S. 61.

[3]) Ebendas. Th. I. S. 159. 178 ff. und dazu Schorn S. 179. Anm.

Papstes Julius II. [1]) mit den Statuen von Gefangenen, welche die von diesem Papst besiegten und der Kirche unterworfenen Provinzen darstellen sollten: — sie waren nach Einem Entwurf an Hermen gebunden, die in der untern Abtheilung zwischen Nischen zu stehen kamen[2]); nach einem andern Entwurf lagen sie zu Füssen je einer Victoria, die in der Nische selbst ihre Stelle hatte[3]). Von diesen Sculpturen ist zur Ausführung gekommen nur eine solche Gruppe der Victoria (oder vielmehr des männlichen Sieges) mit einem Gefangenen und zwei andere Statuen von Gefangenen[4]).

3. Selten haben in dieser Zeit *alterthümliche Stoffe* eine Darstellung von Stadtfiguren hervorgerufen. Aus dem Heroenkreise ist eine Statuengruppe zu bemerken von Vincenzio de' Rossi, einem Schüler des Baccio Bandinelli, im Palast Pitti zu Florenz: Paris und Helena sich umarmend, zu ihren Füssen eine Troja[5]). — Der römischen Geschichte gehören die sehr gerühmten Miniaturen des Attavante zum Silius Italicus um die Mitte des 15. Jahrhunderts an, worin namentlich Scipio Africanus und ihm gegenüber Hannibal vorgestellt sind: aber auch, auf einer Klippe inmitten des Meeres stehend, von schöner Luft umgeben, das gestürzte Carthago als eine Frau, deren Haare wild umherhangen, in der Rechten hält sie ein blosses Schwerdt, einer Wüthenden gleich, die linke

[1]) Vergl. oben S. 108.

[2]) Vasari a. a. O. S. 200.

[3]) Abgebildet bei d'Agincourt Scult. Tav. XLVI, 2. vergl. Platner Beschreib. Rom's III, 2. S. 233.

[4]) Jene ist jetzt im Palazzo vecchio zu Florenz, abgebild. bei Cicognara Stor. d. scult. Vol. II. p. 268. Tav. LVII.; die letztern befinden sich im Louvre Musée Angoulême n. 5. 7. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 705 f.

[5]) Vasari Leben der Maler Th. VI. S. 213.

Hand streckt sie gegen die Roma aus, als spräche sie: Was willst du, ich werde dir Rede stehen. Die Roma, welche ihr gegenüber steht, ist eine schöne Jungfrau, deren Haar in zierliche Flechten gewunden ist, in der Rechten trägt sie einen Scepter, in der Linken die Weltkugel und auch sie steht auf einer Klippe im Meere von schönster Luft umgeben [1]). Auch von Francesco de' Salviati in den mehrerwähnten Malereien im kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu Florenz ist bei dem Triumphzug des Camillus, dessen Wagen reich gekleidete Priester mit der Statue der Göttin Juno vorangehen, in der Ferne, wo der Zug sich ausbreitet, eine sehr schöne Roma zu sehen [2]). — Dazu kommt die Provinz Judäa mit dem Trajan, die nach dem vorhin erwähnten römischen Münztypus in einem Bilde von Giulio Clovio dargestellt ist [3]).

4. Häufig aber erscheinen die Figuren von Städten und Ländern in weltlichen Darstellungen, deren *Stoff der Gegenwart entlehnt ist*, in Malereien wie in Sculpturen, aus der zweiten Hälfte des 15ten und besonders dem 16. Jahrhundert, — wobei der Unterschied zu beachten ist, ob sie in Handlung verflochten oder nur einzeln abgebildet sind.

In den Darstellungen der erstern Art hat, eben so wie wir es bei antiken Compositionen gesehen haben, die Handlung den Sinn, entweder Unterwerfung oder Begrüssung oder Hülfe, sei es dass sie erst erbeten wird oder schon empfangen ist, auszudrücken. Merkwürdig ist, dass die erste Composition dieser Art aus der neuern Zeit, als jedoch die christliche Kunst noch ein geschlossenes Gebiet behauptete, in der zweiten Hälfte des 15ten

[1]) Ebendas. Th. II. Abth. 1. S. 333.
[2]) Ebendas. Th. V. S. 142.
[3]) Ebendas. Th. VI. S. 155.

Jahrhunderts, den siegreichen Feind der Christenheit zu verherrlichen dient. Es ist eine Medaille auf Muhammed II. und den Fall des griechischen Kaiserthums von $3\frac{1}{2}$ Zoll im Durchmesser, ein Werk des Bertoldo Fiorentino [1]: das Brustbild des Sultans auf der Vorderseite hat die Umschrift: *Maumhet Asie ac Trapesuntis magneque Gretie imperat.;* auf der Rückseite sieht man einen Triumphwagen, auf dem der Sultan steht, in der Linken eine Victoria, in der Rechten eine Schnur haltend: an diese sind hinten auf dem Wagen stehend drei nackte weibliche Figuren mit strahlendem Haupt gebunden, mit Namen Gretie, Trapesunty, Asie, — im Vordergrund erscheinen Neptun und eine Nymphe. Gewissermaassen ein Gegensatz gegen den Gedanken dieses Bildwerks ist in einem schon früher erwähnten Miniaturbilde [2] ausgedrückt, welches einer Sammlung von Lobgedichten zu Ehren des Papstes Julius II. eingefügt, den Triumphzug desselben nach der Einnahme von Bologna vor Augen stellt: da erscheint nehmlich in Wolken das personificirte Jerusalem, das Haupt mit dem Nimbus geschmückt, und ruft ihm zu, der heiligen Stadt sich anzunehmen (*Hierusalem miserere tue,* — wie es auf dem Spruchzettel zu lesen ist), das heisst aus den Händen der Ungläubigen sie zu befreien. Es entspricht dies dem Plan, den der Papst damals wirklich gefasst hatte, das heilige Land zu erobern. Demnächst sind in drei fast gleichzeitigen Kunstdenkmälern die Figuren von Städten und Ländern in freier Huldigung dargestellt je einem Herrscher in Italien, Frank-

[1]) Bolzenthal Skizzen zur Kunstgesch. der modernen Medaillen-Arbeit S. 61. Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Sammlung zu Berlin; desgleichen in der Goetheschen Sammlung in Weimar Th. II. S. 44. n. 32.

[2]) S. oben Th. I. S. 366 f.

reich und Deutschland gegenüber. Vor allem in den Tapeten der Sixtinischen Kapelle, deren Kartons Raphael in den Jahren 1515 und 1516 entworfen hat, die Roma: es ist in dem Sockelbilde zu dem wunderbaren Fischzug die Scene, wie nach dem Tode Julius II. (im J. 1513) Giovanni de' Medici, der nachmalige Papst Leo X., zum Conclave, in welchem ihn die Wahl treffen sollte, in Rom einzieht, — da reicht ihm die Göttin der Stadt die Hand [1]). Plastisch ausgeführt wurde ein solcher Empfang, als Franz I. König von Frankreich bei seinem Zuge nach Mailand am 12. Juli 1515 durch Lyon kam; es war dazu das Einzugsthor ersehen, auf welchem ein grosser goldener Oelbaum stand, dessen Gipfel-Blume des Königs Bild unter einer grossen von Engeln gehaltenen Krone trug: aus den Zweigen erblühten rechts La Grace de dieu und links La France, unter denselben standen La Cité de Lyon, ein grosses Schloss in der Hand, und links gegenüber die Loyauté mit dem dazu gehörigen grossen Schlüssel in sehr zierlichen Festgewändern [2]). Die dritte Vorstellung ist durch eine Rede vom J. 1516 veranlasst, welche Palonius Marcellus an den Kaiser Maximilian I. de restituenda Italiae salute gerichtet; dieser Rede geht nehmlich in der zu Bamberg befindlichen Pergamenthandschrift [3]) ein Bild voran, worin die Italia vor dem zu Pferde sitzenden Kaiser kniet, mit der Inschrift:

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 237.

[2]) Eine Abbildung der Decoration enthält eine Handschrift: L'entrée du roy François I. à Lyon en 1515 (die Beschreibung dieser Festlichkeiten mit 13 Gemälden), welche in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel sich befindet, Bl. 11. b. s. Schönemann Hundert Merkwürdigk. der H. Bibliothek zu Wolfenbüttel S. 54.

[3]) Im Besitz des Herrn von Reider, Bl. 1. a. Vergl. oben Th. I. S. 365. Anm. 3.

Italia ad Maximilianum supplex confugit. — Andere Bildwerke stellen die hülfreiche Erweisung selbst vor Augen, — wie ein Marmorrelief des Pierino da Vinci im vaticanischen Museum [1]) in der Mitte die Gruppe des Herzogs Cosimo von Florenz und der personificirten Pisa enthält, der er aufhilft, indem er ihr unter den rechten Arm fasst; mit der Linken stützt sie sich auf ihren Schild, neben ihr sind allerlei unsaubere Geister, die Uebel und Mängel, die dem Ort von Natur eigen sind und ihn belästigen, in Gestalt von Satyrn und Panisken: diese bedroht der Herzog mit dem Commandostab, den er in der Rechten hält, und bannt sie durch seine Tugenden, die in Gestalt würdiger Männer und Frauen ihm zur Seite sichtbar sind. — Ein gewaltsames Verhältniss ist ausgesprochen in einer Statuengruppe von der Hand des Giovanni da Bologna im Palazzo vecchio zu Florenz [2]): die Florentia, ein nacktes Weib, setzt einem von ihr besiegten Gegner, den sie zu Boden geworfen, den Fuss auf den Nacken.

Von der andern Art, den isolirten oder vielmehr ruhenden Darstellungen personificirter Städte und Länder, ist vor allem zu nennen ein Gemälde der Venezia, die vom Ruhm gekrönt, von dem Gerücht gefeiert, von Ehre, Freiheit und Frieden zu den Göttern getragen wird, an der Decke des grossen Rathssaals zu Venedig, ein Werk des Paolo Veronese [3]), — von dem zwei andere Bilder der Venezia, worin sie mit biblischen Personen in Ver-

[1]) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 111. Abgebild. in L'Ape Italiana. Anno III. Rom. 1838. p. 32 sq. Tav. XVIII.

[2]) Abgebild. bei Cicognara Storia d. scult. Vol. II. p. 315 sq. Tav. LXVIII., wo diese Gruppe dem Vincenzo Danti beigemessen wird. S. dagegen E. Förster zum Vasari Th. V. S. 422. Anm. 232.

[3]) Lanzi Gesch. der Malerei in Italien Bd. II. S. 141 f.

bindung gebracht ist, schon vorhin vorgekommen sind. Auch von Cristofano Doceno ist eine Venezia in dem Hause der Brüder della Calza zu Venedig [1]) in kolossaler Grösse vorgestellt als eine schöne Frau inmitten des Meeres auf einer Klippe sitzend; sie hielt einen Korallenzweig in der Hand und um sie standen Neptun, Thetis, Proteus, Nereus, Glaucus, Palämon und andere Meergötter und Nymphen, die ihr Edelsteine, Perlen, Gold und sonstige Schätze des Meeres darreichten; — und derselben gegenüber die Insel Candia, auf ihr Jupiter, den die Ziege säugt, um ihn her viele Nymphen. Von demselben ist in einem Hause zu Florenz eine Perugia neben dem See Trasimeno und eine Fiorenza begleitet vom Flussgott Arno. Gleichfalls der Arno mit der Fiorenza ist unter den Malereien des Francesco de' Salviati im kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu Florenz. — Noch ist die drei Ellen hohe Bronzestatue einer Fiorenza auszuzeichnen, welche mit den Händen ihr Haar zusammenpresst und das Wasser daraus drückt, an dem prächtigen Brunnen, der von Tribolo für die Wasserwerke der Villa zu Castello gearbeitet ist, jetzt aber in der Villa petraia sich befindet [2]).

Die Figur eines ganzen Landes und Welttheils aber umfasst ein Prachtgeräth von vergoldetem Silber in der K. Kunstkammer zu Berlin, welches im J. 1589 von Jonas Silber zu Nürnberg, und zwar einer Ueberlieferung nach für Kaiser Rudolph II. nach dessen eigenen Angaben verfertigt ist [3]). Es ist eine runde Schaale mit Fuss und

[1]) Von deren Malereien zuletzt wegen der Flussgötter die Rede gewesen ist oben S. 549., wo auch die beiden folgenden Malereien nachgewiesen sind.

[2]) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 80. Vergl. oben S. 552.

[3]) I. F. 1. (v. Ledebur) Leitfaden S. 56. Kugler Beschreib. der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung S. 162—167.

Deckel, geschmückt mit getriebenen Bildwerken, deren Hauptbestandtheile zur Verherrlichung des deutschen Reiches dienen. Während nehmlich das Innere der Schaale die Europa zeigt in der Gestalt einer grossen kaiserlichen Jungfrau mit dem Portrait des Kaisers selbst, gekrönt, mit Scepter und Reichsapfel in den Händen, — Spanien ist der Kopf, die Pyrenäen der Halsschmuck, Frankreich die Brust, Italien der rechte Arm und Sicilien der Reichsapfel, Dänemark der linke Arm u. s. w.; sieht man auswärts an der Schaale die Figuren des Kaisers und der sieben Churfürsten des Reichs. Und in der innern Wölbung des Deckels auf einer Kugel sitzend die Figur der Germania mit dem Scepter in der Linken und dem Schwerdt in der Rechten, welches sie von einem Löwen erhält, während ein Adler ihr die Krone auf's Haupt setzt; zu ihren Füssen ist ein römischer Krieger, zu ihren Seiten zwei schlafende Kinder; — umher stehen mit den Füssen dem Rande zugekehrt die zwölf meist mythischen Ahnherren des deutschen Volks: unter den Figuren, auf dem breiten Rande sind deutsche Verse zur Verherrlichung ihrer Thaten eingegraben. Auch die vier Welttheile sind in menschlicher Gestalt gebildet auf einem Elfenbeingeräth, einer ovalen Dose in derselben Kunstkammer [1]), die wahrscheinlich noch dem 16. Jahrhundert angehört, deren Arbeit übrigens ohne sonderlichen Werth ist.

Endlich sind noch die Münzen zu beachten, auf welchen hin und wieder im 15ten, öfters im 16. Jahrhundert die Figur einer Stadt oder eines Landes ebenfalls einzeln (im Unterschied von der vorhin besprochenen Gruppirung) erscheint, — entweder nur zur Bezeichnung der Landeshoheit, unter der dieselben geprägt sind, oder auch mit Beziehung auf geschichtliche Ereignisse. Von jener Art

[1]) I. A. c. 17. Kugler a. a. O. S. 212. n. 312.

finden sich zuvörderst eine Anzahl Denkmünzen mit den Figuren italienischer Städte. Zuerst [1]) eine Medaille des Franciscus Foscari, Dogen von Venedig (1423—1457), enthält die Venetia magna (wie die Umschrift lautet) als eine sitzende weibliche Figur, die in der Rechten ein blosses Schwerdt, mit der Linken einen Schild hält und zwei Menschen mit Füssen tritt, welche die ihrer Herrschaft unterworfenen Völker bezeichnen [2]). Dazu kommen, auch noch aus dem 15. Jahrhundert, zwei Medaillen der Mediceer mit der Figur der Florentia, — die eine ist unter Cosimo kurz vor seinem Tode († 1464) verfertigt, eine meisterhafte Arbeit, die mit Wahrscheinlichkeit dem Donatello († 1466) zugeschrieben wird [3]), die andere unter Lorenzo genannt Magnifico (1469—1492) [4]): auf der erstern (mit der Umschrift: Pax libertasque publica) sitzt die Florentia auf einem Stuhl, auf der andern (mit der Umschrift: Tutela patriae) am Fuss eines Lorbeerbaums, auf beiden hat sie eine Lilie in der Hand, dazu auf der ersteren eine Kugel. — Weiter erscheinen die Figuren von Piacenza und von Padua auf Münzen aus

1) Noch früher, auf einer Münze Martin's V. (1417—1431) mit der Widmung Optimo pontifici erscheint eine weibliche Figur mit entblösster Brust, auf einem Schilde sitzend, eine Waage in der Linken, Füllhorn und Oelzweig in der Rechten haltend, abgebild. bei Bonanni Numism. pontif. Rom. T. I. zu p. 1. n. IV., welche in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 75. n. 197. für die Roma erklärt wird; Bonanni l. c. p. 18. nimmt sie für die Aequitas.

2) Lenormant Trésor, Méd. en Ital. P. I. p. 22. Pl. XXVII, 2. Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

3) Ibid. p. 16. Pl. XX, 1. S. besonders Bolzenthal Skizzen S. 58 f. Ein späterer Bronzeguss ist in derselben Sammlung.

4) Lenormant l. c. p. 11. Pl. XIV, 2. Ein schöner Bronzeguss ist in derselben Sammlung.

der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts [1]). Derselben Zeit gehören mehrere Münzen an mit Figuren von Städten und Ländern, welche die Siege Kaiser Karl's V. zu verherrlichen dienen: dem Sieg über die Franzosen gilt ein Denar von Parma vom J. 1523 mit der behelmten Stadtfigur, die eine Victoria in der Hand hält [2]); dem Feldzug in Africa vom J. 1535 eine Denkmünze auf seinen Generalkapitän Alphonso Davalos, welche den früher (S. 581.) erwähnten Münzen von Vespasian und Titus nachgebildet ist: eine weibliche Figur, die *Africa capta*, sitzt vor einem Palmbaum auf einem Harnisch, den Fuss auf einen Schiffsschnabel gestützt, hinter der Palme steht ein Gefangener, die Hände auf den Rücken gebunden [3]); so hat auch die Eroberung Siebenbürgens eine Denkmünze auf seinen Feldherrn Giov. Batt. Castaldo mit der *Transilvania capta* veranlasst [4]). — Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört hierher vornehmlich eine Reihe päpstlicher Münzen: auf einer Münze Julius III.

[1]) Eine päpstliche Münze von Piacenza mit der Figur der Stadt in der Reichelschen Münzsamml. in Petersb. Th. IX. S. 280. n. 1884; eine Medaille auf M. Antonius Contarenus, Gesandten von Venedig bei Karl V., vom J. 1540 mit der Figur von Padua, welche auf Waffen sitzend den Helm auf dem Haupt, in der Rechten eine Waage, in der Linken ein Füllhorn hat, in der K. Samml. zu Berlin (in Bronze), auch in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 54. n. 72.

[2]) Reichelsche Münzsamml. in Petersb. Th. IX. S. 269. n. 1800.

[3]) Luckius Syllog. p. 84. Herrgott Nummotheca principum Austriae P. I. p. 125 sq. Tab. XXIX. n. CXLVI. Bolzenthal Skizzen S. 112. Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin, desgleichen in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 53. n. 68.

[4]) Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin; zwei sind in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 127. n. 1082. 1083. Eine fast ganz übereinstimmende Medaille ebendas. S. 50. n. 55.

(1550—1555) scheint die Italia abgebildet zu sein [1]; deutlich ist die Figur der Bologna auf Waffen und Büchern sitzend auf einer andern Münze desselben zu Ehren dieser Stadt (nulla carior Bologna, lautet die Inschrift) [2], wo er früher als Legat die Verwaltung geführt hatte. Einzuschalten ist hier eine venetianische Denkmünze des Dogen Hieronimus Priola vom J. 1561 mit einer Venetia, „Adriatici regina maris", welche gekrönt, mit Scepter und Palme in den Händen, am Ufer des Meeres sitzt [3]. Auf andern päpstlichen Münzen erscheint die Roma wieder: und zwar theils als Amazone, sitzend und behelmt, wie schon früher auf einer Münze Paul's III. (1534 — 1549) [4], wo neben ihr die Wölfin mit den Zwillingen zu sehen ist, so auf einer Münze Gregor's XIII. (1572 — 1585) [5], mit dem Schwerdt in der Linken und einem Drachen in der Rechten, überschrieben tutum regimen; — theils als Pallas, stehend und behelmt, mit Schild und Speer in den Händen, unter der Aufschrift Roma resurgens, auf Münzen Paul's IV. (1555—1559) [6], Pius IV. (1559—1565) [7] und Innocenz IX. (1591) [8].

[1] Als eine sitzende weibliche Figur mit der Thurmkrone, mit Füllhorn und Oelzweig in den Händen, überschrieben Pax Italiae restituta, bei Bonanni l. c. zu p. 243. n. VI., wo p. 245. dieselbe für den personificirten Frieden erklärt wird.

[2] Bonanni l. c. zu p. 243. n. XXV. Auch eine Münze zu Ehren Gregor's XIII. von der Stadt Bologna geprägt enthält die Figur derselben, Ibid. zu p. 323. n. XXXIII.

[3] Lenormant l. c. p. 25. Pl. XXIX, 1. Ein Exemplar in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

[4] Bonanni l. c. zu p. 199. n. XXX.

[5] Ibid. zu p. 323. n. XV. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Sammlung zu Berlin.

[6] Bonanni l. c. zu p. 263. n. III. Ein Exemplar in Bronze ist in derselben Sammlung.

[7] Bonanni l. c. zu p. 271. n. VI.

[8] Ibid. zu p. 449. n. X.

4. Seit dem siebenzehnten Jahrhundert.

Noch weiter verbreitet sich die Vorstellung von personificirten Städten und Ländern in der Folgezeit, so dass sie vom 17. Jahrhundert bis auf die Gegenwart eine reiche Geschichte erlangt, — insbesondere durch Münzen und Medaillen. Um dieses fortgehenden Interesse willen wollen wir nicht unterlassen, wenigstens die Hauptgruppen der letztern, wie sie theils nach den Ländern und Zeiten, theils nach den Gegenständen sich aussondern, kenntlich zu machen, um dann noch von den wichtigern Werken monumentaler Bedeutung, besonders der neuesten Zeit, Rechenschaft zu geben.

1. Zunächst reihen sich an die eben beschriebene Folge die Münzen italienischer Staaten, welche vornehmlich die Figur der Roma und der Venetia darbieten. Was die letztere betrifft; so tritt dieselbe zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf venetianischen Münzen an die Stelle eines andern Typus ihrer Vorderseite, der seit dem 14ten Jahrhundert geherrscht hat, nehmlich des heiligen Marcus, der dem knieenden Dogen die Fahne übergiebt: das ist auch noch das Gepräge auf einem Doppelducato des Dogen Leonardo Donato (1606—1612)[1]; ein Ossello aber desselben Dogen vom J. 1607 zeigt die knieende Venetia, welcher der sitzende heilige Marcus das Schwerdt und die Waage überreicht[2]; wogegen auf einem Ossello des Antonius Prioli vom J. 1621 die sitzende Venetia dem vor ihr knieenden Dogen die Dogenkrone überreicht[3]. Später hat es bei dem sitzenden Marcus und dem knieenden Dogen sein Bewenden. — Inzwischen kommt einmal

[1]) Reichelsche Münzsamml. in Petersb. Th. IX. S. 422. n. 2912.
[2]) Ebendas. S. 423. n. 2916.
[3]) Ebendas. S. 425. n. 2929.

auch die Roma wieder vor auf einer Medaille Urban's VIII. vom J. 1631, welche die Einverleibung des Herzogthums Urbino in den Kirchenstaat (mit den Worten: Aucta ad Metaurum ditione) feiert [1]: eine sitzende behelmte Figur mit dem Speer in der Rechten, hält sie auf der Linken eine Kirche mit Beziehung auf den daselbst in der Stadt Castel-Durante (Urbanea) neugestifteten Bischofssitz. Und selbst aus dem protestantischen Norden wurde ihr Huldigung zugebracht: die Königin Christine von Schweden nehmlich, die nach ihrer Abdankung und ihrem Uebertritt zum Katholicismus grossentheils in Rom lebte (1655 bis zu ihrem Tode 1689), liess mehrere Medaillen [2] schlagen mit der Figur der Roma (welche auf Waffen sitzend die sie bekränzende Victoria auf der Hand hat) und mit dem Ausdruck der Bewunderung für die Stadt: possis nihil urbe Roma visere majus, lautet die Umschrift [3]. — Um dieselbe Zeit ist einigemal auf Medaillen des venetianischen Feldherrn, nachmaligen Dogen (seit 1688), Franciscus Morosini die sieg- und machtreiche Venetia dargestellt; zuerst vom J. 1686 auf die Siege

[1]) Bonanni l. c. T. II. zu p. 563. n. X. Lenormant Trésor, Méd. des papes p. 30. Pl. XXVIII, 4. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

[2]) Ein Originalguss und ein späterer Abguss, der letztere mit dem Namen des Künstlers M. Soldanus, sind in der K. Sammlung zu Berlin. S. auch die Goethe'sche Samml. Th. II. S. 226. n. 1803. 1806. 1809 f. 1818.

[3]) Auf päpstlichen Münzen kommt fortan die Roma nur vereinzelt vor: die Roma resurgens auf einer Münze Clemens des X. vom J. 1670, s. oben S. 645 Anm. 3.; die sitzende Roma mit einer Victoria auf der Hand auf einer Münze Clemens des XII. vom J. 1731, ein stumpfer Bronzeguss derselben ist in der Goetheschen Samml. Th. II. S. 103. n. 622.

über die Türken [1]), die Venetia sitzend, mit einer Thurmkrone auf dem Haupt und einem Palmzweig in der Hand, hält einen Schild auf den Knieen, worauf De Turcis 1686 steht; sie ist von fünf Genien umgeben, welche die Pläne von Novarino, S. Maura, Coron, Calamata, Modon und Chtelafa halten. Eine zweite Medaille vom J. 1688 [2]) zeigt die im Meer thronende Venetia, mit Ruder und Füllhorn in den Händen, als Adriatici maris domina, archipelagi regina; — es umgeben sie dienende Länder: Morea [3]), Candia, Negropontus, Cyprus, sämmtlich mit einer Strahlenkrone und meist mit einem Scepter in der Hand, wozu die Stadt Athen kommt, geschmückt mit einer Thurmkrone und eine Schaale mit Früchten emporhaltend, — mit der Randschrift aus Jes. 41, 5: „es schauen's die Inseln und schaudern, der Erde Enden zittern; sie nahen und kommen herzu". [4])

Im Uebrigen finden sich die Figuren von Städten und Ländern auf Münzen und Medaillen vorgestellt, vor allem um Sieg, Eroberung und Unterwerfung anzudeuten.

[1]) Ein Exempl. in Bronze ist in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 120. n. 1036; in Silber in der Reichelschen Münzsamml. Th. IX. S. 432. n. 2981.

[2]) Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin so wie in der Reichelschen Münzsamml. Th. IX. S. 433. n. 2985; und in Bronze in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 119. n. 1033.

[3]) Auf einem venetianischen Ossello desselben J. ist der Peloponnes vorgestellt als eine vor einem Palmbaum knieende, entfesselte weibliche Figur mit der Aufschrift: Peloponnesus restituta, s. Reichelsche Münzsamml. Th. IX. S. 434. n. 2990.

[4]) Späterhin seit 1722 und das ganze 18. Jahrhundert hindurch kommt die Venetia ganz gewöhnlich auf der Rückseite venetianischer Münzen vor, s. Reichelsche Münzsamml. Th. IX. S. 438. n. 3018. 3022. S. 439. n. 3025. S. 443. n. 3054. S. 444. n. 3059. S. 445. n. 3067. S. 446. n. 3073. S. 447. n. 3079. 3081. S. 448. n. 3090.

Namentlich öfters unter Ludwig XIV.: eine Medaille von 1643 auf die Eroberung von Thionville zeigt die Francia mit Lilie und einer Victoria in den Händen, auf einen Sockel sich lehnend, dessen Vorderseite den Plan der Festung giebt [1]; eine andere auf den Sieg über die Spanier und die Eroberung von Balaguer vom J. 1645 enthält die eroberte Stadt, welche knieend den Schlüssel einer Victoria überreicht, die deren Mauerkrone an einem Palmbaum aufhängt [2]; und auf die Eroberung und Beeidigung des Elsasses, womit „10 kaiserliche Städte unter die Botmässigkeit Frankreichs kamen", bezieht sich eine Medaille mit der Alsatia, welche auf den Knieen aus der Hand der Francia einen Schild mit drei Lilien empfängt, umher sind die Schilder der 10 Städte [3]. Ferner auf einer Medaille Leopold's I. von Oesterreich vom J. 1692 übergiebt die Stadt Warasdin, erobert den 5. Juni, knieend dem Kaiser die Schlüssel [4]. Auch die Stadt Tournay ist ihrer Eroberung wegen vorgestellt auf einer Medaille der Königin Anna von England vom J. 1709 [5]. — Andere Denkmünzen sind dem Glück friedlicher Zustände gewidmet, als dessen Unterpfand zumal ein neuer Regierungsantritt oder die Geburt eines Thronerben angesehen wird. So enthält eine Medaille auf den Regierungsantritt Ludwig's XIV. vom J. 1643 die Figuren der Francia und der Vorsehung, welche auf einem Schilde den jungen König emporheben [6]; und eine Medaille auf

[1]) Lenormant Trésor, Méd. Franç. P. III. p. 9. Pl. IX, 6.
[2]) Ibid. p. 3. Pl. III, 1.
[3]) Ibid. p. 19. Pl. XX, 8.
[4]) Arneth Beschreib. der im K. K. Münz- und Antiken-Kab. zur Schau ausgelegten Münzen und Medaillen S. 52. n. 209. 210. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.
[5]) Goethe'sche Samml. Th. II. S. 221. n. 1774.
[6]) Lenormant l. c. p. 1. Pl. I, 1.

die Geburt des Dauphin vom J. 1661 den Genius Frankreichs (Felix Galliarum genius), der denselben in seinen Armen hält [1]. Die Thronbesteigung Karl's II. von England im J. 1660 ist gefeiert als Felicitas Britanniae durch eine Medaille mit der Figur der Britannia, der die Weisheit (Minerva), Gerechtigkeit und Stärke (Hercules) zugesellt sind [2]. Desgleichen die Ankunft Philipp's V. als Königs in Spanien im J. 1701 durch eine Medaille mit der Umschrift Hispania felix, auf welcher dies Land vor dem neuen Könige sich neigt [3]. — Aber auch öffentliches Unglück, noch mehr die Wiederherstellung nach demselben, ist auf diese Weise verewigt worden. Eine Medaille auf das grosse Erdbeben in Sicilien am 2. Jan. 1693 zeigt die Sicilia afflicta an der Erde sitzend, in verzweifelnder Stellung, sie hält in der Rechten die Triquetra, der Linken ist das Steuerruder entfallen, neben ihr werden mehrere Städtekronen von den Wellen verschlungen, in der Ferne erscheint der Aetna [4]. Hingegen als die Stadt Rennes 1720 durch einen grossen Brand verheert war, ist zum Gedächtniss ihrer Wiederherstellung, welche bis zum J. 1731 vollendet war, eine Medaille (vom J. 1732) geprägt, worauf ihre sitzende Figur mit Speer und Schild in den Händen [5]. Auch die Stadt Lissabon, welche durch das Erdbeben von 1755

[1]) Ibid. p. 7 sq. Pl. VIII, 2.

[2]) Goethe'sche Samml. Th. II. S. 220. n. 1767.

[3]) Lenormant l. c. p. 32. Pl. XXXV, 4. Auf einer andern Medaille desselben vom J. 1700 (wovon ein Exemplar in Blei in der K. Samml. zu Berlin ist) sieht man die knieende und auf ihren Schild gelehnte Hispania, über welche der König den Scepter hält, mit der Aufschrift: Monarch. Hispaniar. sub curatela.

[4]) Ein Exemplar in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin; desgleichen in der Reichelschen Münzsamml. Th. IX. S. 52. n. 367.

[5]) Lenormant l. c. p. 44. Pl. XLV, 1.

zerstört war, hat nach ihrer Wiederherstellung (post fata resurgens) im J. 1775 den König Joseph von Portugal als ihren Wiedererbauer durch eine Medaille geehrt, auf der sie selbst als eine gekrönte weibliche Figur erscheint, aus einer Säulenhalle hervortretend [1]. — Eine andere Reihe von Medaillen dient dem Gedächtniss der Verbindungen, in welche Länder mit einander getreten sind, sei es durch staatliche Vereinigung oder im Handelsverkehr oder durch politisches Bündniss. So ist die Vereinigung Eisenachs mit Weimar vom 26. Juli 1741 durch zwei Medaillen gefeiert [2]: auf der einen übergiebt eine gekrönte weibliche Figur, Eisenach, ihren Scepter einer andern, Weimar; die zweite zeigt eine sitzende weibliche Figur mit zwei Kronen auf ihren Knieen. Desgleichen die Vereinigung Galliciens und Lodomiriens mit der österreichischen Monarchie durch eine Medaille Josephs und der Maria Theresia vom J. 1773, worauf man die Austria erblickt gekrönt, mit einem Oelzweig in der Linken, vor ihr eine knieende weibliche Figur, das Haupt mit einer polnischen Mütze bedeckt, auch durch die Wappenschilder von Gallicien und Lodomirien näher bezeichnet [3]. Eine zweite Medaille der Maria Theresia auf die Vereinigung des Handelswesens von Deutschland und Italien vom J. 1770 enthält zwei mit Thurmkronen geschmückte weibliche Figuren als Personificationen der italienischen und deutschen Erbländer, die, auf einem Ballen Kaufmannsgutes sitzend, sich umarmen und ein-

[1]) Zwei Exempl. von verschiedenem Stempel, das eine in Silber, das andere in Bronze, sind in der K. Samml. zu Berlin; ein Exempl. in Silber in der Reichelschen Münzsamml. Th. VIII. S. 94. n. 73.

[2]) Goethe'sche Samml. Th. II. S. 171. n. 1377. 1376.

[3]) Arneth a. a. O. S. 61. n. 274. 275. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

ander die Hände bieten [1]. Ferner ist auf einer Medaille Ludwig's XVI. das Bündniss, welches derselbe im J. 1777 mit der Schweiz schloss, durch zwei gekrönte weibliche Figuren bezeichnet, welche sich bei einem Opferaltar die Hände reichen [2]. Und auf die Vereinigung Genfs mit den Schweizerkantonen am 19. Sept. 1814 ist eine Medaille geprägt mit der Figur der Schweiz, die an einem Stein sitzend, worauf das Verzeichniss der Kantone, der Genf die Hand reicht [3].

Auch seit der Zeit bis auf unsere Tage sind zahlreiche Denkmünzen mit dieser Personification hervorgegangen. Zunächst mehrere, welche den Folgen der Freiheitskriege gewidmet sind: eine Denkmünze auf die Befreiung Deutschlands von der französischen Herrschaft vom J. 1814 [4] mit den Brustbildern der drei verbündeten Monarchen enthält auf der Kehrseite die behelmte Figur der Germania, welche Schild und Speer, den letztern mit Lorbeer umwunden, in Händen hält. Die auf dem wiener Congress beschlossene Wiederherstellung des Kirchenstaats bildet eine Medaille vom J. 1815 [5] ab durch sechs Figuren, die Provinzen Bologna, Ferrara, Romagna, Mark Ancona, Benevent und Ponte-Corvo, welche mit der Thurmkrone und andern Attributen ge-

[1]) Ebendas. S. 61. n. 276. 277.

[2]) Goethe'sche Samml. Th. II. S. 208. n. 1652.

[3]) Ebendas. S. 234. n. 1883.

[4]) Von Stettner in Nürnberg, s. Bolzenthal Denkmünzen zur Geschichte des Königs Friedr. Wilhelm III. in Abbildungen mit Erläuterung. 2. Ausg. Berlin, 1841. S. 25. n. 72. Taf. VIII. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

[5]) Von Brandt. Lenormant Trésor etc. Méd. des papes p. 50. Pl. XLVI, 1. Ein Exempl. in Bronze ist in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 103. n. 631; in Silber in der Reichelschen Münzsamml. Th. IX. S. 198. n. 1287.

schmückt sind. Und auf die Vereinigung von Saarlouis mit Preussen durch den pariser Frieden vom 20. Nov. 1815 hat diese Stadt eine Medaille prägen lassen [1]), worauf sie personificirt dasteht neben dem Flussgott der Saar und als eine Vormauer Deutschlands die Worte: hinc hostes depello, die auf ihrem Wappen stehen, verkündet. — Sodann erscheint die Hellas auf etlichen Medaillen, welche Ereignisse aus der Geschichte der Wiederherstellung Griechenlands verewigen: die trauernde Hellas, in Waffen am Grabe des Marco Bodzaris († 9. Aug. 1823), auf dessen Urne sie einen Lorbeerkranz legt [2]); aber die „Graecia rediviva“, die ausser den Waffen mit dem Füllhorn begabt ist, auf einer Medaille zur Thronbesteigung des Königs Otto vom J. 1832 [3]). — Nicht wenige Denkmünzen ferner zur neuern preussischen Geschichte sind mit den Figuren von Städten, Provinzen und des ganzen Landes ausgestattet. Um etwas weiter zurückzugehn, so sind auf die Rückkehr der Königlichen Familie von Königsberg nach Berlin am 23. Dec. 1809 zwei Medaillen geprägt [4]), auf denen die Stadt Berlin, mit der Thurmkrone geschmückt und durch den zu ihren Füssen liegenden Bären kenntlich gemacht, an einem Altar Dankopfer bringt. Demnächst die Stadt Gnesen, welche von einem grossen Brande im J. 1819 heimgesucht, durch Friedrich Wilhelm III. wiederhergestellt war, sieht man auf einer Medaille vom J. 1823 [5]) wie sie knieend von dem Könige

[1]) Von Loos, s. Bolzenthal a. a. O. S. 28. n. 82. Taf. XVII. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

[2]) Reichelsche Münzsamml. Th. IX. S. 488. n. 126.

[3]) Von Voigt. S. oben Th. I. S. 471.

[4]) Beide von Loos, s. Bolzenthal a. a. O. S. 19. n. 51. 53. Taf. IX. Von beiden ist ein Exempl. in Silber in der K. Samml. zu Berlin.

[5]) Von Wolansky erfunden, von König ausgeführt; Bolzenthal

aufgehoben wird. Die Provinz Pommern aber und die preussische Monarchie sind auf einer Medaille dargestellt, die aus Anlass der am 3. Aug. 1821 begangenen Säcularfeier der Erbhuldigung des vorpommerschen Antheils an Preussen, nachdem inzwischen (1815) auch der schwedische Antheil von Pommern hinzugekommen war, geprägt ist [1]; demnach ist es die Pomerania, als Bild des ganzen alten Herzogthums, welche hier, im herzoglichen Mantel und mit dem Herzogshut bekleidet, der Borussia, die mit den Insignien der königlichen Würde geschmückt ist, über einem Opferaltar die Rechte reicht zu gegenseitiger Versicherung der Treue und des Schutzes. — So haben auch wirkliche Huldigungsfeierlichkeiten zur Personification der Länder auf Denkmünzen Veranlassung gegeben, — wie auf die Huldigung des Kaisers Ferdinand I. von Oesterreich im J. 1835 eine Medaille geprägt ist mit der Austria, welche die rechte Hand zum Schwur erhebt [2]; desgleichen auf die Huldigung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen im J. 1840 eine Medaille, auf der man den König thronend erblickt und vor ihm knieend die Borussia, welche gleichfalls die Rechte zum Schwur erhebt [3]. Endlich sind es auch die Familienereignisse in den regierenden Häusern, Geburt, Vermählung und Tod, mit deren Gedächtniss die Personification des Landes sich verknüpft [4]: so ist z. B. zu Ehren der Ver-

a. a. O. S. 37. n. 112. Taf. XIX. Ein Exempl. in Gold und eins in Silber sind in derselben Samml.

[1]) Nach der Erfindung von Levezow ausgeführt von König; Bolzenthal a. a. O. S. 34. n. 106. Taf. XVIII. Ein Exempl. in Silber ist in derselben Samml.

[2]) Arneth Beschreib. der im K. K. Münz- und Antiken-Kab. zur Schau ausgelegten Münzen und Medaillen S. 67. n. 317. 318.

[3]) Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

[4]) Eine Denkmünze von Loos auf den Tod der Königin Luise von Preussen (1810) zeigt die Borussia mit der Königskrone, welche

mählung der Prinzessin Marie von Preussen mit dem jetzigen Könige Maximilian von Baiern im J. 1842 eine Medaille geprägt [1]), auf welcher die Borussia und die Bavaria erscheinen, die Prinzessin nehmlich, die von der erstern Abschied genommen hat, wird von Hymen der andern zugeführt.

2. Neben den Münzen gehen nun andere Kunstdenkmäler, Malereien und zumal Sculpturen her, welche eine Personification besonders von Ländern enthalten. Und zwar ist auch hier, ähnlich wie bei Darstellung von Flussgöttern, entweder ein geographisches oder ein geschichtliches Interesse maasgebend gewesen. Insbesondere hat die neueste Zeit eine Reihe grösserer Werke von geschichtlich-monumentaler Bedeutung mit Länderfiguren hervorgebracht, — wobei der Unterschied zu beachten ist, dass diese entweder mehr als Beiwerk das Gedächtniss einer grossen Persönlichkeit oder eines entscheidenden Ereignisses zu verherrlichen dienen, oder selbst als Hauptwerke in eigener Herrlichkeit dastehen.

In dem erstgedachten Interesse sind vorerst die vier

trauernd an dem mit dem Namen Luise bezeichneten Aschenkruge sitzt, s. Bolzenthal a. a. O. S. 20. n. 56. Taf. IX.; — eine Denkmünze von Voigt auf die Geburt des Kronprinzen von Württemberg (1823) enthält die weibliche Figur von Württemberg mit der Thurmkrone, welche den neugeborenen Prinzen auf dem Arm hat, in d. Goethe'schen Samml. Th. II. S. 182. n. 1442; — eine Denkmünze von Gube auf die Vermählung des Prinzen Karl von Preussen mit der Prinzessin Marie von Sachsen-Weimar (1827) zeigt einen jugendlichen Helden, welcher eine junge Fürstin der mit der Thurmkrone geschmückten Borussia zuführt, die sie bei der Hand ergreift und die Rechte über sie segnend emporhebt, s. Bolzenthal a. a. O. S. 41. n. 129. Taf. XXIV. Alle drei sind in Silber, die letzte auch in Gold, in der K. Samml. zu Berlin.

[1]) Von Fischer.

Welttheile mehrmals, wie schon im 16. Jahrhundert (s. oben S. 654.), in menschlicher Gestalt dargestellt worden. Namentlich sind sie, in vorzüglicher Ausführung in Silber gravirt, in ein Brettspiel von Ebenholz eingelassen, welches der in Augsburg gearbeitete pommersche Kunstschrank von 1616 enthält [1]), der in der K. Kunstkammer zu Berlin sich befindet. In grösseren Dimensionen erscheinen sie in einem Gemälde von Rubens in der K. K. Gallerie zu Wien: Europa ein Steuerruder haltend, Asien mit einem Tiger zur Seite, Africa hat eine Mohrin im Arm und im Wasser neben sich ein Krokodil, America eine Cocosnuss in der Hand; — mit ihnen sind die vier Hauptflüsse der Welt verbunden (falls sie nicht selber in deren Gestalt auftreten) [2]), um derentwillen dies Gemälde schon einmal (S. 558.) vorgekommen ist.

Im Zusammenhang einer ausgedehnten geschichtlichen Allegorie aber sind Städte und Länder von demselben Meister vorgestellt worden in den Malereien zur Verherrlichung der Maria von Medici, jetzt im Louvre: da nimmt die Stadt Florenz, mit der Mauerkrone geschmückt, die neugeborne Prinzessin aus der Hand der Lucina auf; demnächst empfangen die Gottheiten der Stadt Marseille sammt deren Behörden sie als Braut Heinrich's IV. auf dem Schiff bei ihrer Landung; und die Stadt Lyon, gleichfalls mit der Mauerkrone, auf einem Löwengespann bringt dem neuvermählten Königspaar ihre Huldigung [3]). Weiter nach dem Tode ihres Gemahls empfängt die Königin die Huldigung Frankreichs, welches in weiblicher Gestalt erscheint; ein andermal aber, bei der Versöhnung mit ihrem

[1]) (v. Ledebur) Leitfaden S. 76. Kugler Beschreib. S. 192.

[2]) Aus der oben S. 558. A. 1. angeführten Beschreibung des Gemäldes ist dies Verhältniss nicht recht deutlich zu ersehen.

[3]) n. 692. 696. 697. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 560. 561.

Sohne, ist es der männliche Genius Frankreichs, der den Drachen der Zwietracht mit dem Donnerkeil in den Abgrund schleudert [1]).

Aus der Folgezeit sind in demselben Gebäude mehrere Bildhauerwerke mit Länderfiguren, wodurch ebenfalls beiderlei Interessen, das geographisch-territoriale und das allegorisch-geschichtliche, vertreten sind. Von Michel Anguier (um 1660) nehmlich sind im Saal des Friedens an der Decke zwei Basreliefs in bronzirtem Gyps mit den liegenden Figuren von Frankreich und Navarra [2]). Vier Basreliefs aber in der Vorhalle des Musée des antiques enthalten die Figuren von Aegypten, Griechenland, Italien und Frankreich, die eine jede ein einheimisches Meisterwerk der Sculptur aufweisen, nach der Reihe den Koloss des Memnon, den pythischen Apollo, den Moses von Michelangelo und den Milo von Puget, — die beiden erstern von Lange, die beiden andern von Lorta, welche zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts wirkten [3]). Endlich der neuern politischen Geschichte gehören zwei Basreliefs von Franç. Gerard an im rechten Flügel des Hauptgebäudes des alten

[1]) n. 701. 710. Waagen a. a. O. S. 562. 563.

[2]) Clarac Musée de sculpt. T. I. p. 524. Pl. 78. 79. Aus neuerer Zeit ist das Basrelief von Lesueur im Saal der römischen Kaiser zu bemerken mit der Figur des Rheins (s. oben S. 559.), welcher eine Doppelherme umfasst, deren Köpfe die der Gallia und Germania sind, bei Clarac l. c. p. 519. Pl. 73.

[3]) Ibid. p. 515 sq. Pl. 67. Von diesen Länderfiguren ist nur Italien mit einer Thurmkrone versehen, sie hat ein Füllhorn in der Hand und ein Kapitäl liegt zu ihren Füssen; Aegypten ist durch die Lotosblume und das Sistrum bezeichnet; Griechenland hat einen Kranz auf dem Haupt und einen in der Hand; Frankreich, gleichfalls bekränzt, hält einen Caduceus und stützt sich auf einen Schild, worauf der gallische Hahn.

Louvre [1]): Frankreich mit Scepter und Krone und die Charte, welche den Oelzweig ihr entgegenbringt, — freilich eine ziemlich nüchterne Allegorie, deren Gedanke sich auch nicht bewährt hat.

Dagegen hat die neuere deutsche Kunst eine Reihe geist- und lebenvoller Bildwerke aufzuweisen, worin die Personification eines Landes dem geschichtlich-monumentalen Gedanken des Ganzen angemessen sich einfügt. Zuvor jedoch möge ein klares und anmuthiges Werk des grossen dänischen Bildhauers Erwähnung finden, das Denkmal des Kardinals Consalvi im Pantheon zu Rom, welches Thorwaldsen auf Veranlassung des hannoverschen Gesandten daselbst im J. 1825 ausgeführt hat [2]); es ist ein Basrelief, welches den Kardinal darstellt, wie er eben zurückkehrend vom wiener Congress dessen Akte wegen Herstellung des Kirchenstaats (Art. 103.) dem Papste berichtet: dieser sitzt auf der einen Seite, in der Mitte steht der Kardinal, auf der andern Seite knieen wie um den päpstlichen Segen bittend die wiedererlangten Provinzen, sechs weibliche Figuren (wie auf der eben diese Wiederherstellung betreffenden Denkmünze, s. oben S. 664.), von denen jedoch zwei nur mit dem Kopf sichtbar sind, alle mit der Thurmkrone und übrigens mit verschiedenen Attributen, Füllhorn, einer Pflanze, Ruder, Schild, versehen. — Von deutschen Meistern aber gehören hierher vier grosse Werke, welche theils kriegerisches Verdienst theils Herrschertugenden des Friedens zu verherrlichen bestimmt sind. Zuerst zwei Denkmäler Blüchers, die

[1]) Ibid. p. 451. Pl. 38.

[2]) Abgebild. in Intera collez. di tutte le opere inv. e scolp. dal cav. A. Thorwaldsen con illustrat. d. abate Misserini. Rom. 1831. fol. T. II. n. 94. Ein Abguss ist unter den Gypsabgüssen des K. Museum zu Berlin n. 425.

Bronzestatue zu Rostock vom J. 1819 und die zu Berlin vom J. 1826. Jene, von Schadow modellirt, ist am Fussgestell mit zwei Reliefs geschmückt, zu denen die Skizzen nach Goethe's Angaben entworfen sind [1]: das eine schildert den Tag von Ligny und den Unfall des Feldherrn, wie er unter seinem erschossenen Pferde gequetscht und betäubt liegt, während im Hintergrund die französische Reiterei die preussische zurückdrängt; es wacht aber der Genius Germaniens, der nackt, geflügelt, mit blossem Schwerdt gebildet ist, und schirmend den Schild hält; — das andere umfasst die Schlacht bei Belle-Alliance: der siegreiche Feldherr hält auf der Höhe, von der die feindliche Macht als ein Ungeheuer mit Vampyrflügeln herabstürzt; noch höher und entfernt stehen die Genien von Preussen und England, beide nackt und geflügelt, der eine durch einen Stab mit dem eisernen Kreuz, der andere durch den Dreizack des Neptun bezeichnet, und geben sich die Hände. Das Denkmal Blüchers zu Berlin aber, von Rauch modellirt, zeigt am Fussgestell wie auf der rechten Seite die Bewaffnung, so auf der andern die Belohnung [2]: da erscheint die thronende Borussia, behelmt, den Adler zu ihren Füssen, neben ihr auf einem Cippus den Fürstenmantel und den Fürstenhut, und reicht dem siegreichen Helden den Lorbeerkranz. — Hingegen ohne Action sind den beiden andern Denkmälern, welche zwei deutsche Herrscher gleichfalls in ehernen Statuen abbilden, die Statuen ihrer

[1] Erläuterungen der Abbild. von den Bildhauer-Arbeiten des Joh. Gottfr. Schadow. Berl. 1849. fol. S. 7. mit Abbild. Bl. 22. Vergl. Schadow Kunstwerke und Kunstansichten. Berl. 1849. 8°. S. 184—186., woselbst auch (S. 176—184) die Bemerkungen und Briefe Goethe's das Standbild betreffend abgedruckt sind.

[2] Abbild. der vorzüglichsten Werke von Rauch mit einem erläuternden Texte von Waagen III. und IV. Liefer. Berl. 1829.

Länder verbunden: das eine, auch ein Werk unseres Rauch, hat dem Könige Maximilian I. von Baiern im J. 1835 die Stadt München in ihrer Mitte errichtet, das andere, von Kiss modellirt, ist dem Könige Friedrich Wilhelm III. von der Provinz Preussen geweiht und in Königsberg am 3. August 1851 aufgestellt worden. Die Bavaria[1]), welche den Sockel des ersteren in der Mitte der einen langen Seite schmückt (während ihr gegenüber die Statue der öffentlichen Wohlfahrt die Mitte der andern langen Seite einnimmt), in kurzem, aufgeschürztem Untergewand und mit dem Mantel bekleidet, hat die Mauerkrone auf dem Haupt, einen Panzer zum Zeichen der Wehrhaftigkeit auf der Brust und stützt sich mit der Linken auf eine Pflugschaar, welche den Ackerbau als die vorwaltende Beschäftigung des Landes andeutet. Die Borussia[2]) am Sockel der Reiterstatue des preussischen Königs ist eine mit Helm, Panzerhemd, Schild und Lanze geschmückte kräftige Figur, die jedem Achtung gebietet und dem Feinde trotzt, begleitet von der Frömmigkeit, Gerechtigkeit, Vaterlandsliebe, Abundantia und der Weisheit.

Wie aber hierin die Länderfiguren dem persönlichen Gedächtniss sich unterordnen; so sind sie in andern Werken auch selbständig als Repräsentanten der Volksthümlichkeit oder als Träger eines nationalen Gedankens vor Augen gestellt. Ein solches Werk ist die Statuengruppe von Schwanthaler am Brunnen auf der Freiung zu Wien vom J. 1846, die wegen der um eine Säule gereihten vier Flussgötter schon früher (S. 560.) erwähnt

[1]) Abbild. der Bildhauerwerke Rauchs mit erläuterndem Texte in drei Sprachen von Waagen H. I. Berl. 1837. S. 2 f.

[2]) Nach einer Beschreibung aus Lauchhammer vom 30. Mai im Magdeburger Correspondenten vom Anfang Juni 1851.

ist: auf dieser eichenumrankten Säule aber erhebt sich die edle jugendliche Austria mit Mauerkrone, Schild und Lanze, der die Portraitähnlichkeit der Kaiserin Maria Theresia gegeben ist [1]. In frischem Andenken ist noch die Aufstellung der kolossalen Bavaria, eines Wunderwerks der Erzgiesserei, auf der Theresienwiese in München am 7. Aug. 1850 [2], welche der Bildner selbst, Schwanthaler, nicht mehr erlebte: sie steht mit dem Eichenkranz um das Haupt, die Lenden gegürtet, das Schwerdt in der Rechten, den Löwen zur Seite, und hält in der erhobenen Linken den Eichenkranz hoch in den Lüften, vaterländisches Verdienst zu krönen. — Doch soll auch nicht vergessen sein, dass längst zuvor für den Genius Preussens ein grossartiges Standbild von Schinkel entworfen worden nach dem Auftrage, der durch eine Korporation von Ständen gleich nach dem Kriege von 1814 ihm gegeben war, bald aber den Ereignissen von 1815 gemäss ergänzt wurde; es sollte also, in Erz gegossen, ein Denkmal werden der Ereignisse von 1813 bis 1815, mit dem Monument aber ein Brunnen mit einem stets ausströmenden Wasser verbunden werden und dasselbe mitten auf dem Schlossplatz zu stehen kommen [3]: in der Mitte thront in kolossaler Grösse der Genius Preussens, dargestellt mit aufgehobenem Schwerdt als stets wachsam für die Erhaltung seines Kriegsruhms; am Fuss des Thrones liegen die vier Gruppen: die Wissenschaft und die Kriegskunst, die Religion und die schöne Kunst, das Gesetz und die Freiheit, der Ackerbau und der Handel; zwischen je zwei dieser Figuren fliesst das Wasser

[1]) Tüb. Kunstblatt 1846. S. 236.

[2]) E. Förster im Deutschen Kunstblatt 1850. No. 43. S. 337 f.

[3]) Samml. architecton. Entwürfe von Schinkel, herausgegeben von Schinkel und Berger H. I. Berl. 1819. No. 6.

aus Delphinen hervor. Das Denkmal ist freilich nicht zur Ausführung gekommen; statt dessen aber halten die eherne Gestalt des alten Marschalls Vorwärts am Opernplatz und gegenüber die edlen Marmorbilder von Scharnhorst und Bülow den Gedanken wach, den dieser Genius auf der Spitze seines Schwerdtes tragen sollte. Und wäre es daran nicht genug; so wird die mächtige Erscheinung des grossen Friedrich im Kreise seiner Helden, dessen Bild an demselben Platze in diesen Tagen enthüllt ist, den altpreussischen Sinn erfrischen und die Zuversicht befestigen, dass Preussen in Deutschland noch eine Zukunft hat.

Aber Deutschland selber? Statt der Antwort gedenken wir hier zum Schluss eines Gemäldes, welches seine Vergangenheit schildert, wodurch auch der Weg angedeutet ist, der über seine Zukunft entscheiden wird: es ist das Frescobild von Philipp Veit im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.[1]), welches die Einführung des Christenthums in Deutschland darstellt mit dessen Einfluss auf Kunst und Volksbildung. Zu beiden Seiten aber thronen die Figuren der Germania und Italia[2]) als Charakterbilder von Land und Volk: die letztere sitzt umgeben von Trümmern der klassischen Kunst, ihre Stirne ist mit Lorbeer umwunden, in der Hand hält sie den Hirtenstab, denn von ihr sind einst viele Hirten der Völker ausgegangen; die edle Germania sitzt unter der deutschen Eiche auf dem Thron der kaiserlichen Majestät:

[1]) Passavant Verzeichn. der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunst-Instituts S. 126 f. Die Kartons sind im Besitz des Grossherzogs von Baden.

[2]) Beide sind in Holzschnitt abgebildet bei Raczynski Die neuere deutsche Kunst Bd. I. S. 290. 291; beschrieben von Felsing Ueber die Frescomalereien von Ph. Veit in dem Städelschen Kunst-Institut, Tüb. Kunstblatt. 1838. No. 24. S. 94 f.

mit der einen Hand deutet sie auf die Gesetzsammlung des deutschen Reichs, worauf das Schwerdt als Zeichen ihrer Macht ruht, mit der andern hält sie den kaiserlichen Schild mit dem Reichsadler.

3. Wenn wir hiernach noch auf die neuere Poesie einen Blick werfen; so ergiebt sich, dass dieselbe mit der Personification von Städten und Ländern sparsamer ist, als wie es bei den Flüssen sich gezeigt hat. Zwar werden bei Shakspeare die Fürsten nicht selten mit dem Namen ihrer Länder bezeichnet, z. B. im König Johann sagt Eleonore, dessen Mutter [1]):

Ich sehe Willfahrung in Frankreichs Blicken;

und gleich darauf der König Philipp von Frankreich:

Red' England erst, das erst sich hingewandt
Zu dieser Stadt zu reden.

Was jedoch mehr eine Redeweise im Sinne der Lehnsherrlichkeit und keine Personification, sondern eher das Gegentheil ist, sofern nicht das Land mit Persönlichkeit bekleidet, sondern eine Persönlichkeit, das Oberhaupt des Landes, mit demselben identificirt wird. Aehnlich ist die Rede bei Schiller im Wilhelm Tell, wo die drei Männer im Namen der drei Urkantone sich verbünden [2]):

Und so wie wir
Drei Männer jetzo, unter uns, die Hände
Zusammenflechten, redlich, ohne Falsch,
So wollen wir drei Länder auch zum Schutz
Und Trutz zusammenstehn auf Tod und Leben.

[1]) Shakspeare König Johann, II. Aufz. 1. Sc. W. von Schlegel u. Tieck Bd. I. S. 29. So heisst es auch im Hamlet, I. Aufz. 2. Sc. W. Bd. VI. S. 14:

— und dem zu Ehren
Soll das Geschütz heut jeden frohen Trunk,
Den Dänmark ausbringt, an die Wolken tragen.

[2]) Schiller Wilh. Tell, I. Aufz. 4. Sc. W. Ausg. von 1835. Bd. VI. S. 42.

Wohl aber lässt Chamisso in seinem Tod Napoleon's die Europa in Person in einer dramatischen Scene auftreten [1]; sie fordert von dem Sterbenden Rechenschaft „nicht für das vergossene Blut ihrer Kinder, sondern für den Preis, um den es fliessen sollte“ und spricht:

Du Franklin nicht, nicht Washington, du hast gebaut
Vergänglich für die trunk'ne Lust des Augenblicks.
Du sankst, du stirbst — ich frage bang: wem beug' ich nun
Den jochgewohnten Nacken? Weh!

Und in einem lyrischen Gedicht, den berühmten Versen an Irland von Thomas Moore wird dasselbe in der Schlussstrophe so angeredet [2]:

O du, das in Wunden, von Ketten umklirrt,
Nur schmerzlich geliebter den Deinen noch wird,
Dem Volk, dessen Herz gleich des Pelikans Kind
Trinkt Liebe im Blut, das vom Busen dir rinnt.

Wir wollen jedoch mit so trostlosen Reden nicht schliessen, sondern lieber an ein poetisches Wort aus *philosophischem* Munde noch erinnern, das wenn es auch nicht gerade die Länder als Personen einführt, doch das ganze Naturgebiet, welches uns so lange hier beschäftigt hat, wie in persönlicher Würde und Verklärung erscheinen lässt. Schelling im Denkmal Jacobi's [3] sagt von dem „Ersten, dem auf dem Wege reiner Vernunftforschung als die alles versöhnende Lösung des grossen Räthsels der Gedanke in die Seele sprang, dass ein persönliches Wesen Urheber und Lenker der Welt sein möge (wenn es je einen solchen gab) — er sei davon unstreitig wie

[1] Chamisso Der Tod Napoleon's nach Aless. Manzoni, in dessen Werken Bd. IV. 1836. S. 183 f.

[2] Thomas Moore Remember thee, in s. Poetical Works Vol. IV. Lond. 1840. p. 11.

[3] Schelling Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen des Herrn Jacobi S. 63.

von einem Wunder gerührt und in das höchste Erstaunen versetzt gewesen"; und schildert weiter den Weg dieses ersten Finders:

> Gewiss legte er nicht die Hände in den Schoos, sondern ging hinaus unter'n freien Himmel, und fragte die ganze Natur, die Sterne und die Berge, die Pflanzen und die Thiere, ob sie ihm keine Kunde geben von dem verborgenen, unerforschlichen Einen.

Die Antwort hierauf aber führt auf den ersten Gegenstand unserer Einleitung [1]) zurück. Denn es entspricht der philosophischen Frage an die Natur die *religiöse* Erkenntniss, worin dort der letzte Grund für die künstlerische Auffassung der Naturobjecte als persönlicher Wesen gefunden ist.

[1]) Oben S. 3. 5 ff.

Anhang.

§. 58. Von den ethisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst.

Gegenüber der Darstellung von *Naturerscheinungen* als persönlichen Wesen, welche in der antiken Kunst herrschend war und das ganze Mittelalter hindurch sich erhalten hat (wie bisher in diesem Theil gezeigt ist), sind endlich auch Erscheinungen des *menschlichen Lebens*, menschliche Eigenschaften, Zustände und Institutionen in persönlicher Auffassung Gegenstand der bildenden Kunst geworden.

Wenn aber die Kunstvorstellungen der ersteren Art den Charakter der *Vergeistigung des Sinnlichen* haben, so entsprechen die letzteren wieder der Richtung der christlichen Kunst auf die *Versinnlichung des Geistigen*, die von Anbeginn sie beherrscht, indem sie *geschichtlich* zu Werke ging, Ereignisse und Gedanken der Offenbarung dem Auge vorführt, aber auch Vorstellungen des Heidenthums, die eine geschichtlich-mythologische Bedeutung hatten, berücksichtigt (vergl. oben S. 1.).

Eine solche Bedeutung haben die *ethischen* Kunstvorstellungen weniger gehabt, an denen das heidnische Alterthum ebenfalls so reich gewesen ist. Sie hatten dort allerdings einen mythologischen Hintergrund. Denn

zumal die römische Mythologie trieb in der spätern Zeit einen Zweig hervor, der an Ausbreitung alle übrigen Gebilde derselben übertraf, indem alle möglichen Lebensverhältnisse, Eigenschaften und Thätigkeiten mythologisch aufgefasst, jedes unter den Schutz einer besondern Gottheit gestellt wurde. Jedoch die wenigsten von diesen haben es zu einem geschichtlichen Dasein und wirklichen Cultus [1]) gebracht, wie die Victoria. Meist blieben es abstracte Begriffe, Personificationen, an deren Persönlichkeit schwerlich geglaubt wurde.

Künstlerisch aber vorgestellt, waren es vielmehr poetische Bilder, als mythologische Elemente, welche so der christlichen Kunst von dem heidnischen Alterthum dargeboten wurden.

Die junge christliche Kunst jedoch hat von diesen Bildern wenig Gebrauch gemacht. Sie war zu sehr erfüllt von der Wirklichkeit der grossen Thatsachen der heiligen Geschichte und zu sehr beschäftigt, den überschwenglichen Ideen derselben Gestalt zu geben, — als dass sie diesen poetischen Gestalten hätte Interesse abgewinnen und sie nachbilden mögen.

Und als sie später mit grosser Energie auch solche Gegenstände in ihren Kreis zog, war ihr das Alterthum und seine Kunst fremd geworden, dessen Gedanken auch für sie nicht ausreichten: nun waren es eigene Gedanken, Erscheinungen des *christlichen Lebens*, welche in der

[1]) Davon spricht mit dem Ausdruck der Verwerfung Paulinus von Nola Ep. XVI. ad Jovium (vom J. 399) c. 4. p. 89. ed. Muratori: Cassa nomina tanquam ideo numina quoque sint, in speciem corporatam stultis cogitationibus fingunt, stultiusque quam finxerint donant honore divino: unde et Spes et Nemesis et Amor atque etiam Furor in simulacris coluntur et occipiti calvo sacratur Occasio et tua ista Fortuna lubrico male nixa globo fingitur.

künstlerischen Anschauung zu persönlichem Dasein erhoben, demnach als Personen vorgestellt wurden.

Aber gegen Ausgang des Mittelalters macht sich auch hier die Einwirkung der Antike bemerklich, der zufolge von der Kunst, die nach Erweiterung strebte, ethische Personificationen von heidnischer Erfindung vielfach angeeignet wurden.

Von solcher Aneignung antiker Kunstvorstellungen soll hier noch — wie gleich zu Anfang angekündigt ist [1]) — einige Nachweisung gegeben werden.

1. Im christlichen Alterthum.

In Betreff der antikisirenden Darstellung geistiger Eigenschaften als Personen kommen aus der ersten Periode der christlichen Kunst bis in's achte Jahrhundert nur einige wenige Denkmäler in Frage, deren Zahl sich noch verringert, wenn man die ausschliesst, die vermöge ihres Ursprungs oder bei einer richtigen Erklärung der Figuren entweder gar nicht oder nicht mit Sicherheit dahin gezählt werden dürfen. Und auf Denkmälern mit eigenthümlich christlichen Kunstvorstellungen sind solche Personificationen, die der Antike nachgebildet wären, fast gar nicht nachzuweisen.

1. Denn in den Reliefs und Gemälden der Katakomben, welche der alten Kunst am nächsten stehen, aber doch durchgängig christliche Gegenstände darstellen, sind dergleichen ethische Personificationen, wie es scheint, überhaupt nicht angewendet worden. Zwar in zwei Figuren eines Sarkophagreliefs, von denen die eine eine Fackel hält, die andere Augen und Hände erhebt, hat Bottari geglaubt [2]) die *Liebe* und die *Hoffnung* zu er-

[1]) Oben Th. I. S. 18 f.

[2]) Bottari Scult. e pitt. sagre T. I. p. 105. Ihm ist Raoul-Rochette gefolgt, Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 184.

kennen. Es ist dies der merkwürdige Sarkophag aus den vaticanischen Grotten, in welchem später die Gebeine der vier ersten Päpste mit dem Namen Leo beigesetzt sind und der jetzt in der Peterskirche steht: er ist oben schon mehrmals zur Sprache gekommen, wobei aber auch gezeigt worden ist [1]), dass jene beiden Figuren wahrscheinlich Amor und Psyche bedeuten. Ferner von dem Bilde einer weiblichen Person mit ausgestreckten Armen in mehreren Wandgemälden hat Ciampini [2]) die Erklärung gegeben: einmal [3]), die Frau, zu deren Seiten zwei Volumina stehen, bedeute nichts anderes als die christliche Religion und jene Massen seien Gesetz und Evangelium; ein andermal [4]), wo ihre Arme durch zwei Männer unterstützt werden, sie sei die Kirche, die in ihrer Heiligkeit und Lehre durch die starken Hände der Apostel Petrus und Paulus unterstützt werde; und da auch zwei solche Frauen vorkommen [5]), so erklärt er diese von der Kirche aus den Juden und aus den Heiden. Ohne Zweifel aber sind diese Figuren mit ausgestreckten Armen betende Frauen [6]), wie auch ebenso betende Männer vorgestellt sind, — Bilder von denen, die an Ort und Stelle bestattet worden [7]).

Eher möchte hierher ein merkwürdiger Jaspis der K. Gemmensammlung zu Berlin (Kl. IX. Abth. 4. n. 127.)

[1]) Oben Th. I. S. 215 ff.

[2]) Ciampini Vet. Monim. P. I. p. 195.

[3]) Bei Aringhi Rom. subterr. T. II. p. 29. auch p. 87. 279. und öfter.

[4]) Ibid. p. 137. so auch p. 117.

[5]) Ibid. p. 95. 293. und (2 Frauen und 2 Männer) p. 183.

[6]) Diese Erklärung giebt auch Goethe, der eben nur einmal die Roma sotteranea aufgeschlagen hatte, um zu sehen, wiefern die persönliche Gestalt des Widmenden mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, Werke Ausg. von 1832. Bd. 44. S. 208.

[7]) Vergl. Münter Sinnb. H. II. S. 114 ff.

gehören, dessen Vorderseite eine betende Frau mit ausgebreiteten Händen zeigt[1], — sofern dadurch die *Frömmigkeit*, Pietas, dargestellt sein soll. Winckelmann[2] hat diesen Stein unter die Abraxas geworfen, Tölken[3] aber hat ihn gebührend ausgezeichnet und an die Spitze der altchristlichen Denkmäler jener Sammlung gestellt. Er bemerkt, dass die Gemme nicht über das vierte Jahrhundert herabgehen könne und hebt hervor, wie dieselbe an der Grenze zweier Zeitalter und Religionen steht: „man erblickt in bedeutungsvoller Zusammenfassung auf der einen Seite der Gemme die aus dem Heidenthum überlieferte wohlbekannte Gestalt der Pietas, verbunden mit der auf der andern Seite derselben als Inschrift enthaltenen Grundlehre des Christenthums: Gott ist Einer". Auf der Rückseite der Gemme nehmlich findet sich die (von Winckelmann nicht beachtete) Inschrift:

Ε Ι Σ
Θ Ε Ο
Σ

εἶς ϑεός. — Ich habe jedoch Bedenken, diese Inschrift sammt dem Stein für christlichen Ursprungs zu halten[4]. An monotheistischen Aeusserungen, und gerade in dieser Form, fehlt es auch im Heidenthum nicht. So kommt das

[1] Eine Abbildung desselben habe ich gegeben zu meiner Abhdl. Ueber einige Denkmäler der K. Museen zu Berlin von religionsgesch. Bedeutung (in Niedner's Zeitschrift für die historische Theol. Bd. XVI. H. I.) fig. 3.

[2] Winckelmann Descript. des pierres grav. du f. B. de Stosch. Cl. VIII. n. 20.

[3] Tölken Erkl. Verzeichniss der antiken vertieft geschn. Steine der K. Preuss. Gemmens. S. 432. 434. vergl. 456.

[4] Vergl. die eben (Anm. 1.) angef. Abhdl. S. 45. und besonders abgedr. 1846. S. 11.

εἷς Ζεὺς Σάραπις häufig vor, zumal auf Gemmen; bekannt ist auch das Orakel des Apollo [1]:

εἷς Ζεὺς, εἷς Ἀΐδης, εἷς Ἥλιός ἐστι Σάραπις.

Und auch ohne Benennung, ohne einen Eigennamen der Gottheit findet sich die Beschwörung: *τὸν ἕνα σοι καὶ μόνον θεὸν, μή μου ἄψῃ* auf einem wahrscheinlich heidnischen Grabmal, da es die Aufschrift *Θ(εοῖς) Κ(αταχθονίους)* hat [2]). Andererseits fehlt jenem Jaspis jedes eigenthümlich christliche Zeichen, — wie solches dagegen derselben Inschrift auf einem ehernen Siegel aus Aegypten, im Leydener Museum [3]), beigefügt ist:

Ε Ι C Θ
☧ [4]) Ε Ο C

εἷς θεὸς Χριστός. Ich möchte ihn deshalb lieber für ein Zeugniss des die Gedanken des Christenthums vor- und nachbildenden Heidenthums, als des auf die Kunstvorstellungen des Heidenthums zurücksehenden Christenthums halten.

Endlich sind hier noch einige Goldmünzen des fränkischen Königs Theodebert I. (534—548) zu erwähnen, auf deren Rückseite eine geflügelte Figur erscheint, bekleidet, von vorne, mit der Rechten ein langes Kreuz, auf der Linken eine Kugel mit dem Kreuz (den Reichs-

[1]) Lobeck Aglaoph. I. p. 462.

[2]) Oderici De argent. Orcitorigis nummo p. 84. Jedoch ist diese Inschrift wegen des darüberstehenden *Θ. Κ.* nicht nothwendig für heidnisch zu nehmen, da das Dis Manibus auch in christlichen Inschriften sich findet (s. oben Th. I. S. 197 f.). Uebrigens hält auch Marini Fratr. Arv. p. 633. die Inschrift für heidnisch.

[3]) Janssen Musei Lugd. Bat. Inscript. p. 63, 7.

[4]) In der Inschrift selbst ist die Form des Monogramms das P mit einem Querstrich; die obige Form ist nur des Druckes wegen an die Stelle gesetzt.

apfel) haltend, — einigemal mit dem Nimbus um das Haupt [1]). Diese Figur hat man für eine Personification der *christlichen Religion* erklärt [2]): ein Stern, der unterhalb der Kugel bemerkt wird, soll den himmlischen Ursprung dieser Religion bedeuten und ihre Flügel sollen ein Zeichen der Raschheit ihrer Eroberungen sein, auch anzeigen, dass sie vom Himmel kommt. Allein zu dieser Figur, die sich gerade so als Bild der Victoria auf gleichzeitigen Münzen Justinian's findet, gehört die Umschrift VICTORIA AUGGG; auch kommt auf Münzen eben dieses fränkischen Königs eine geflügelte Figur, von vorne und von der Seite mit einem Kranz in der Hand, vor, die man nicht umhin gekonnt hat, für die Victoria zu erkennen [3]). So wird auch die erstere Figur dafür gelten müssen.

2. Die ältesten Kunstdenkmäler, die sicher hier in Betracht kommen, sind constantinische Münzen und später einige Miniaturbilder.

Es ist erstens auf einer Münze der Theodora, der zweiten Gemahlin des Constantius Chlorus nach der Verstossung der Helena seit 292 nach Chr., unter der Aufschrift PIETAS ROMANA die Mutterliebe vorgestellt als eine stehende weibliche Figur, die ein Kind säugt [4]), — und auf einer Münze der Helena, seiner ersten Gemahlin und Mutter Constantin's des Gr., von dem sie später auch den Titel Augusta erhielt († 328), unter der Aufschrift PAX PUBLICA die Friedensgöttin als eine stehende weib-

[1]) S. oben Th. I. S. 185.

[2]) Voillemier in der Revue numismat. 1841. p. 117. (zweimal.) Er schwankt aber und spricht auch von einem Engel oder Genius p. 118. 120. Vergl. die in der vorigen Anm. angef. St. A. 3.

[3]) Ibid. p. 121 (viermal). 122; s. auch p. 119.

[4]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 34.

liche Figur mit dem Oelzweig in der Rechten und einem Stab in der Linken [1]: die Münzen des letztern Typus sind theils in Trier, theils in Constantinopel, also nach dem Tode der Helena, wie auch wahrscheinlich die des erstern Typus nach dem Tode der Theodora geprägt; sie scheinen dem Andenken beider Frauen von Kaiser Constantin dem Gr. gewidmet zu sein [2]. Von der einen wie von der andern dieser Münzen hat man nun aber Exemplare (Kleinerze) von trierischem Gepräge, welche neben jener Figur ein Kreuz enthalten [3], wodurch dieselben zu christlichen Denkmälern gestempelt werden: — es wird damit eine ähnliche Bewandniss haben, wie mit dem Kreuz neben dem Bilde des Sonnengottes ebenfalls auf constantinischen Münzen von trierischem Gepräge, welche früher erörtert sind [4].

Sodann gehört hierher ein Goldmedaillon des Constantius im Münzkabinet zu Wien [5] aus einer Zeit, da er noch Cäsar, aber Constantinopel schon gegründet

[1] Ibid. p. 142. n. 1. cf. p. 144.

[2] Dafür spricht insbesondere auch, dass ihr Name auf der Vorderseite (Theodorae, Helenae) im Dativ steht.

[3] Drei Kleinerze der Theodora mit dem Kreuz, welches auf andern Exempl. fehlt, und ein Kleinerz der Helena mit dem Kreuz sind im Münzkabinet der Gesellschaft nützlicher Forschungen in Trier, wo ich sie im J. 1847 gesehen habe. In der K. Sammlung zu Berlin ist von der Münze der Theodora unter 11 Exemplaren eins mit dem Kreuz; desgleichen von der Münze der Helena unter 12 Exemplaren (von denen 3 in Constantinopel, 9 in Trier geprägt sind) eins mit dem Kreuz.

[4] Oben Th. I. S. 96 ff. 509.

[5] Abgebildet bei Steinbüchel Notice sur les Méd. Rom. en or du Musée de Vienne Pl. I, 4. p. 21. (daselbst p. 13. ist auch von Eckhel die in der Doctr. Numm. T. VIII. p. 114. gegebene Beschreibung berichtigt) und bei Arneth Die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cab. in Wien S. 46. Taf. G. XV. fig. 5.

war, — also zwischen 330—337 n. Chr.: es hat ein Gewicht von fast 74 ungarischen Dukaten. Vorne ist das Brustbild des Constantius; die Kehrseite mit der Umschrift GAUDIUM ROMANORUM zeigt in der Mitte eine grosse männliche Gestalt, wahrscheinlich Constantin den Grossen, über dem eine Hand aus dem Himmel hervorragend einen Kranz hält; — zu beiden Seiten stehen zwei Söhne desselben, rechts der älteste, Constantius, links der jüngste, Constans: jener wird von einer geflügelten weiblichen Figur, der *Victoria*, dieser von einer behelmten weiblichen Figur, der *Virtus*, bekränzt [1]. Die Vorstellung ist um so merkwürdiger, da hier zum erstenmal die Hand als Symbol des ewigen Vaters erscheint, welches um dieselbe Zeit auf Sarkophagen und bald in Mosaiken häufig wiederkehrt; während sich hier zum letztenmal das Bild der Virtus findet, welches auf den Münzen des Alterthums nicht selten ist: wogegen das Bild der Victoria noch längere Zeit auf den Münzen bleibt. So stehen antike und christliche Symbole neben einander und zeigen den bemerkenswerthen Unterschied, dass menschliche Eigenschaften und Zustände personificirt in menschlicher Gestalt vorgeführt werden, die Gottheit aber nur durch das Symbol der Hand angedeutet wird (vergl. oben S. 4.).

Mehr Eigenthümliches haben die Personificationen in Miniaturen, welche zwei Handschriften der K. Bibliothek zu Wien darbieten. Die eine ist die berühmte Handschrift des Dioscorides aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts, worin zwei Gemälde mit Personificationen

[1]) Eine ähnliche Vorstellung, nehmlich den Constantin mit allen drei Söhnen, enthält ein Goldmedaillon des Constans in der H. Münzsamml. zu Gotha, abgebild. bei Liebe Gotha numm. p. 360., aber ohne die allegorischen Figuren.

geistiger und sittlicher Eigenschaften [1]. Das erste [2] giebt gleichsam einen Typus dieses medicinisch-botanischen Werks: die Einfassung bilden auf der linken Seite eine rothe Schlange (ἀσπὶς φοίνισσα), auf der rechten Seite zwei Vipern (ἔχις καὶ ἔχιδνα); das Bild selbst zeigt zwei sitzende Männer, einen Künstler und einen Naturforscher, der letztere ist laut der Ueberschrift Dioscorides selbst, — der eine malt, der andere beschreibt eine wundersame Pflanze von menschenähnlicher Gestalt, die schwarze Mandragora, welche von einer in der Mitte stehenden weiblichen Person gehalten und ihnen gezeigt wird: nach der Inschrift ist dies die *Erfindung* (*Εὕρεσις*). Das andere Gemälde [3] stellt in der Mitte auf einem Thron sitzend die Juliana dar (deren Name rings umher

[1] Die Handschrift des Dioscorides in der K. Bibliothek zu München (Cimel. 15.) aus dem achten Jahrhundert, die ich 1846 eingesehen haben, enthält diese Malereien nicht.

[2] Abgebild. bei Lambec. Comment. Lib. II. zu p. 216. ed. Kollar. d'Agincourt Pitt. Tav. XXVI, 2. Visconti Iconogr. Gr. T. I. p. 423. Pl. XXXVI. — Auf einem andern Gemälde ist ebenfalls die *Εὕρεσις* vorgestellt, welche dem Dioscorides jene Pflanze zeigt, bei Lambec. l. c. zu p. 211.

[3] Abgebild. bei Lambec. l. c. zu p. 220. du Cange De infer. aevi numism. §. VIII. Tab. II. hinter s. Glossar. med. et infim. Latin. zuerst Par. 1678. und besonders Rom. 1755. (die Nebenfiguren sind in der Zeichnung umgestellt). Montfaucon Paleogr. Gr. zu p. 203. vergl. p. 10. d'Agincourt Pitt. Tav. XXVI, 1. (verkleinert). — Eine auffallende Unkunde trägt Passeri zur Schau, der in s. Exposit. in Monum. sacr. eburn. a Gorio ad Thes. vet. diptych. P. IV. reservata 1759. p. 60. Tab. XIX. jene Tafel aus du Cange aufgenommen hat, die er namenlos unter Gori's Papieren gefunden, wobei er bemerkt, er wisse ganz und gar nicht, woher das Bild genommen sei und ob es zu einem Gemälde oder einem Sculpturwerk gehöre. — Der Personificationen in diesem Gemälde gedenkt Schnaase Gesch. der bildenden Künste Bd. III. S. 219.

in grossen Buchstaben zu lesen ist), nach Lambeks wahrscheinlicher Vermuthung die Tochter des Olybrius und der Placidia und durch diese eine Enkelin Valentinian's III, welche unter den Kaisern Anastasius und Justin I. blühte und zu Anfang der Regierung Justinian's gestorben ist. Zu ihren Füssen stehen zwei Scheffel, ein Zeichen ihrer Freigebigkeit im Getraidespenden; zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, die *Seelengrösse* (*Μεγαλοψυχία*), welche einen Haufen Goldstücke sehen lässt, und die *Klugheit* (*Φρόνησις*) mit einem Buch in der Hand. Zur Rechten der Juliana, vor der Figur der Seelengrösse, steht ein nackter geflügelter Knabe, welcher der Juliana ein aufgeschlagenes Buch hinhält, der *Genius der Weisheit* (*Πόθος τῆς σοφίας κτίστου*), und vor diesem am Fuss des Thrones kniet eine weibliche Figur, die *Dankbarkeit* (*Εὐχαριστία*, die Buchstaben des folgenden Wortes sind verwischt). Rings in den acht Feldern des Umfangs sieht man Genien, welche die verschiedenen Künste treiben [1]).

Die andere Handschrift ist der mehrerwähnte wiener Codex der Genesis [2]) mit einer ethischen Personification, die um so mehr hervorzuheben ist, da sie hier zum erstenmal in eine Scene von eigenthümlich christlichem Gehalt eintritt. Es ist dies das merkwürdige Gemälde der Vertreibung aus dem Paradiese [3]), wo man zuerst den Baum mit der Schlange, Adam und Eva und den Cherub mit dem feurigen Rade sieht; dann noch einmal Adam und Eva und hinter ihnen ein Weib in einem blauen und purpurnen Gewande. Was bedeutet dasselbe?

[1]) S. oben Th. I. S. 357.

[2]) Derselbe ist zuletzt wegen der Quellnymphen vorgekommen, oben S. 502.

[3]) Abgebildet bei Lambec. Comment. Lib. III. ed. Kollar. p. 7. Tab. II.

Lambek meint, sie begleite Adam und Eva aus dem Paradiese gleichsam des *Trostes* halber. Indessen so in der Geschwindigkeit konnten die Stammeltern sich schwerlich trösten über das verlorene Paradies. Das begleitende Gefühl bei ihrer Vertreibung, dem der Künstler hier Gestalt gegeben, musste wohl ein ganz anderes sein, nehmlich *Reue*. Und so wird ohne Zweifel mit Recht von Montfaucon und Bottari jene Figur für die *Μετάνοια* oder Poenitentia erklärt [1]. — Es wäre freilich keine Veranlassung, schon an dieser Stelle, wo nur von antiken Motiven die Rede, dieses Bildes zu gedenken, wenn nicht auch bei den Alten schon dieselbe Vorstellung sich fände. Schon Phidias würde die Reue gebildet haben, wenn ein spätes Epigramm, welches ihm eine solche Statue beimisst [2], geschichtlichen Glauben hätte; in der That aber war sie von Apelles in dem Gemälde der Verleumdung vorgestellt in schwarzem zerrissenen Trauerkleid, weinend und voll Schaam die sich nähernde Wahrheit nur von der Seite anblickend [3]. Doch soll damit nicht gesagt sein, dass mit solchen Vorbildern jene biblische Composition in einem äusseren Zusammenhang stehe.

2. Seit dem funfzehnten Jahrhundert.

In umfassender Weise wird für die Darstellung menschlicher Eigenschaften und Zustände von antiken Motiven Gebrauch gemacht erst seit der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, zumal in Italien, wo das Studium des klassischen Alterthums mit so grossem Eifer ergriffen wurde. Und zwar finden sich diese Personificationen zuerst auf

[1]) Montfaucon Palaeogr. Gr. p. 191. Bottari Scult. e pitt. sagre T. I. p. 105.
[2]) Auson. Epigr. XII. in simulachrum Occasionis et Poenitentiae.
[3]) Lucian. Calum. non tem. cred. c. 5.

Münzen, dann in grösseren Sculpturwerken und Malereien; insbesondere ergiebig ist die Reihenfolge der päpstlichen Münzen, unter denen auch mehrere von den ersten Meistern ausgeführt sind. — In der folgenden Uebersicht wollen wir aber über das 16. Jahrhundert nicht hinausgehn.

1. In dieser Reihenfolge machen den Anfang zwei Münzen Paul's II. (1464—1471) [1], auf denen die Hilaritas publica erscheint, wie sie auf Münzen des Hadrian und des Tetricus (267—273) gebildet ist [2], — bekleidet, mit Füllhorn und Palmzweig in den Händen; das einemal liegt zu ihren Füssen ein Kranz, das andremal hat sie zwei Kinder neben sich. Demnächst ist, abweichend von dem antiken Typus [3], die Constantia vorgestellt auf einer Münze seines Nachfolgers Sixtus IV. vom J. 1481 [4], einem Werk des Antonio Pollajuolo, als eine nackte weibliche Figur, in der Rechten eine Lanze, mit dem linken Arm auf eine Säule gestützt, zu ihren Füssen gefangene Türken, auf der andern Seite das Meer mit Schiffen. Von demselben Meister ist eine sehr geschätzte Denkmünze Innocenz des VIII. (1484—1492) [5] mit drei bekleideten weiblichen Figuren, Justitia, Pax, Copia, —

[1]) Bonanni Numism. pontif. Roman. T. I. zu p. 71. n. IX. XX. Ein Exempl. der zweiten in Bronze ist in der K. Sammlung zu Berlin.

[2]) Die erstere bei Pedrusi Cesari T. VI. Tav. 35. n. 4; die andere bei Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 456.

[3]) Ibid. T. VI. p. 179. 236: auf Münzen des Claudius und seiner Mutter Antonia.

[4]) Bonanni l. c. zu p. 91. n. IX. Bolzenthal Skizzen S. 67. Ein Exemplar in Bronze ist in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 46. n. 38.

[5]) Bonanni l. c. zu p. 107. n. IV. Lenormant Trésor, Méd. en Italie p. 21. Pl. XXV, 2. Bolzenthal Skizzen S. 67. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin; desgleichen in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 46. n. 39.

von denen die zweite eben so auf einer Münze des Galba [1], die erste ähnlich auf einer Münze des Pescennius Niger [2], die dritte aber unter diesem Namen bei den Alten nicht vorkommt [3]: nehmlich die erste hat Schwerdt und Waage, die andere Füllhorn und Oelzweig, die dritte Füllhorn und Aehren in den Händen.

Die beiden erstern sind jedoch schon früher und bevor auf päpstlichen Münzen überhaupt dergleichen Personificationen erscheinen, auf zwei venetianischen Medaillen des M. Guidizzani vorgestellt, zu Ehren des Dogen Pasquale Malipiero (1457—1462) und des Feldherrn Bartolomeo Colleoni [4]: auf der erstern ist die Friedensgöttin (Pax Augusta) stehend gebildet, einen Palmzweig haltend, daneben liegen Schwerdt und Schild; — auf der andern die Gerechtigkeit (Justitia Augusta et Benignitas Publica) als eine sitzende Figur, die ein durch einen Ring gezogenes Gewicht hält.

[1]) Ein Mittelerz desselben enthält die Pax mit Füllhorn und Oelzweig, wovon zwei Exempl. in der K. Samml. zu Berlin. Dieselbe Vorstellung auf einem Grosserz des Vitellius, abgebild. bei Akerman Roman Coins T. I. p. 179. Pl. 5. n. 4. Schon auf einer Goldmünze des divus Augustus bei Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 126. (nach Morelli) soll die Pax mit Füllhorn und Oelzweig vorkommen; sie hat aber vielmehr zwei Aehren mit einem Mohnkopf in der einen, und den Caduceus in der andern Hand auf einer Goldmünze des divus Augustus, von der zwei Exempl. in der K. Samml. zu Berlin sind, abgebild. bei Beger Thes. Brandenb. T. II. p. 608.

[2]) Eine Silbermünze desselben enthält die Justitia mit Füllhorn und Waage in den Händen, Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 155. Sonst erscheint die Waage selten in der Hand der Justitia; dagegen ist sie das gewöhnliche Attribut der Aequitas.

[3]) Wohl aber ist mit der Copia gleichbedeutend die Abundantia vorgestellt ein Füllhorn ausschüttend, z. B. auf Gold- und Silbermünzen des Decius, Eckhel l. c. T. VII. p. 343.

[4]) Bolzenthal Skizzen S. 54.

Uebergehend aber auf die päpstlichen Münzen des 16. Jahrhunderts findet man beide zusammen nach Anleitung von Ps. 85, 11: „dass Gerechtigkeit und Friede sich küssen", wie sie sich die Hand geben, die Gerechtigkeit mit Waage und Oelzweig, die Friedensgöttin mit dem Füllhorn, auf einer Münze Julius II. (1503—1513) [1]. Wiederum die drei Justitia, Pax und Copia, die erste in der Mitte, erscheinen, ohne dass sie genannt werden, mit der Umschrift: Fiat pax in virtute tua, auf einer Münze seines Nachfolgers Leo des X. (1513—1521) [2], mit dem Unterschied, dass die Copia nur ein Füllhorn hat, die Friedensgöttin aber an einen Schild eine brennende Fackel hält, gleichwie zuerst auf einer Münze des Galba [3]. Und ähnlich alle drei mit der Umschrift: Justitia pacem, copiam pax attulit, auf einer Münze Gregor's XIII (1572 bis 1585) [4].

So ist nun fernerhin auch einzeln die Gerechtigkeit vorgestellt mit Schwerdt und Waage in den Händen, unter der Umschrift: Discite justitiam moniti, auf einer Münze Paul's IV. vom J. 1559 [5]. — Und häufiger die Friedensgöttin, mit der Fackel in der einen Hand einen Haufen Waffen anzündend, während sie in der andern einen Oelzweig oder ein Füllhorn oder beides hat, — wie

[1]) Bonanni l. c. zu p. 139. n. IV. Auf einer Münze Alexander's VII. (1655—1667) stehen sie und küssen sich, Ibid. T. II. zu p. 641. n. VI.

[2]) Ibid. T. I. zu p. 163. n. III.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 296. Und dann häufig, zunächst z. B. auf einem Grosserz Vespasian's, wovon ein schönes Exemplar in der K. Samml. zu Berlin unter den ausgelegten Münzen. Auch auf einem Karneol in der K. Gemmen-Samml. zu Berlin, Kl. III. n. 1280. Tölken Erkl. Verzeichn. S. 225.

[4]) Ibid. zu p. 323. n. XXXII.

[5]) Ibid. zu p. 263. n. X. Ein Exempl. ist in der Goethe'schen Samml. S. 81. n. 275.

eine zweite Münze Leo's X. [1]) sie zeigt mit der Umschrift: Scuta comburet igni, aus Ps. 46, 10: („schauet die Werke des Herrn, der) Wagen [statt scuta] mit Feuer verbrennet". Auszuzeichnen als eine Arbeit des Benvenuto Cellini ist eine Münze Clemens VII. [2]) vom J. 1534, überschrieben: Clauduntur belli portae, mit derselben Figur, zugleich mit Andeutung eines Tempels, vor dem man die personificirte Wuth in Fesseln erblickt. Auch auf Münzen Pius IV. (1559—1565) und Pius V. (1566—1572) ist jener Typus ausgeprägt [3]).

Zu diesen Personificationen, die aus dem 15. Jahrhundert in's sechzehnte herübergenommen sind, gehört noch die Hilaritas, die als Hilaritas publica in derselben Gestalt, wie wir sie auf Münzen Paul's II. gefunden haben, mit Füllhorn und Palmzweig in den Händen, überdies theils mit einem Kranz, theils mit zwei Kindern neben sich, — und als Hilaritas pontificia mit einem brennenden Fass zu ihren Füssen, auf Münzen Julius III. (1550—1555) [4]) und wiederum nach dem letzten Typus auf einer Münze Marcellus II. [5]) vorgestellt ist.

Ausserdem hat die päpstliche Münze des 16. Jahrhunderts noch eine Anzahl neuer Typen nach antiken Vorbildern aufgenommen. Das ist vornehmlich die Annona,

[1]) Ibid. zu p. 163. n. IV.

[2]) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 298. abgebild. bei Bonanni l. c. zu p. 185. n. XI. auch bei Cicognara Stor. d. scult. Vol. II. Tav. LXXXV. n. VII. und bei Bolzenthal Skizzen S. 96. Taf. VI. Ein Exempl. ist in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 47. n. 42.

[3]) Bonanni l. c. zu p. 271. n. VII. p. 291. n. XX. Ein Exempl. der erstern in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

[4]) Ibid. zu p. 243. n. VII. VIII. IX.

[5]) Ibid. zu p. 259. n. V. Ein Exempl. ist in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 81. n. 274; desgleichen in der Reichelschen Münzsamml. Th. IX. S. 113. n. 765.

erst publica, dann pontificia genannt, stets mit einem Füllhorn in der einen Hand, in der andern hat sie entweder Aehren, oder sie trägt die Victoria, die Roma oder die Justitia: so erscheint sie auf Münzen Julius II. [1], Pius V. [2] und Gregor's XIV. [3]; dazu kommt, nach dem Vorgang einer Münze Hadrian's [4], ein Korb mit Aehren und ein Schiff, zwischen denen sie steht, auf Münzen Paul's III. [5], Julius III. [6] und Gregor's XIII. [7], — oder statt des Schiffs ein Wagen mit Säcken auf einer Münze Pius IV. [8]. Eine zweite oft wiederholte Vorstellung ist die Securitas populi Romani, wie sie auf einer autonomen Silbermünze des Vitellius gebildet ist [9], — als eine sitzende, bequem hintüber gelehnte Figur, die mit dem rechten Arm den Hinterkopf stützt, in der Linken einen Spiess hat, vor ihr ist ein Altar, auf welchem Feuer lodert oder neben dem eine brennende Fackel liegt oder auch beides, auf zwei Münzen Paul's III. [10], ferner auf einer Münze Julius III. [11], Pius IV. [12],

1) Bonanni l. c. zu p. 139. n. X. Ein Exempl. in Bronze ist in der K. Samml. zu Berlin.

2) Ibid. zu p. 291. n. XXV.

3) Ibid. zu p. 441. n. IV: mit der Umschrift: Diebus famis saturabuntur, aber ohne den Namen Annona. Ein Exempl. in Bronze und vergoldet ist in derselben Samml.

4) Pedrusi Cesari T. VI. Pl. 16. n. 2.

5) Bonanni l. c. zu p. 199. n. V. Ein Exempl. in Silber und eins in Bronze sind in derselben Samml.

6) Ibid. zu p. 243. n. XIII. Ein Exempl. in Silber ist in derselben Samml.

7) Ibid. zu p. 323. n. VI.

8) Ibid. zu p. 271. n. XXXV.

9) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 317.

10) Bonanni l. c. zu p. 199. n. XXV. XXVI.

11) Ibid. zu p. 243. n. XXVIII.

12) Ibid. zu p. 271. n. VIII. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin.

Gregor's XIII. [1]) und Sixtus V [2]). — Hingegen vereinzelt ist die Vorstellung der Liberalitas, wie sie auf Münzen Hadrian's [3]) und ferner auf Kaisermünzen häufig vorkommt, als einer Frau, welche ein Füllhorn mit Geld ausschüttet, auf einer Münze Leo's X. [4]); und der Spes, welche in der Rechten eine Blume hält, mit der Linken das Gewand in die Höhe zieht, wie sie auf römischen Münzen zuerst des Claudius [5]) und andern Denkmälern des Alterthums gebildet ist [6]), auf einer Münze Paul's IV. [7])

2. Auch in Kunstwerken von grösseren Dimensionen ist die Personification von Eigenschaften und Zuständen in diesem Jahrhundert ganz gewöhnlich, deren wir hier schliesslich noch gedenken. Eine Hilaritas von der Hand des Montorsoli war mit andern Statuen bei dem festlichen Empfang aufgestellt, mit dem Kaiser Karl V. im J. 1536 zu Florenz bewillkommnet wurde [8]). — Für denselben Zweck war von Tribolo die Friedensgöttin gebildet, eine fünf Ellen hohe Statue, die in der einen Hand einen Oelzweig, in der andern eine brennende Fackel an einen Haufen Waffen hielt, auf dem Postament las man die Worte: Fiat pax in virtute tua [9]); ein Gemälde aber dieser Göttin findet sich unter den Malereien des Francesco de' Salviati im kleinen Audienzsaal des Palazzo vecchio zu

[1]) Ibid. zu p. 323. n. VII. VIII.

[2]) Ibid. zu p. 381. n. V. Ein Exempl. in Bronze ist in derselben Samml.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 504 sq.

[4]) Bonanni l. c. p. 163. n. V. Ein Exempl. in Silber ist in der K. Samml. zu Berlin; zwei Exempl. von verschiedener Grösse in der Goethe'schen Samml. Th. II. S. 79. n. 240. 241.

[5]) Eckhel l. c. p. 238.

[6]) Hirt Bilderbuch S. 100 f.

[7]) Bonanni l. c. zu p. 263. n. XIII.

[8]) S. oben S. 552.

[9]) Vasari Leben der Maler Th. IV. S. 68 f.

Florenz [1]). — Häufig ist die Vorstellung der Gelegenheit, des *Καιρὸς* (Occasio) bei den Alten, die von demselben eine berühmte Statue des Lysippus hatten [2]): namentlich ist sie von Battista Franco unter den Bildern, welche aus Anlass der Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Cosimo die Thaten seines Vaters, des Signor Giovanni, schildern, dargestellt, wie sie mit einer Hand ihre aufgelösten Haare demselben hinreicht [3]), und von Taddeo Zucchero (1551) in der Vigna des Papstes Julius III. die Gelegenheit, die das Glück gefangen hält und ihm mit einer grossen Scheere, dem Wappenzeichen des Papstes, die Haare abzuschneiden droht [4]); auch ist die Gelegenheit, welche das Glück am Haar fasst, unter den eben genannten Malereien, mit denen Francesco de' Salviati den Palazzo vecchio zu Florenz geschmückt hat. — Unter eben diesen Malereien ist noch die Gunst hervorzuheben, ein unbekleideter Jüngling, der auf der Höhe eines Rades steht, an seiner einen Seite den Neid, den Hass und die Verwünschung, an der andern die Ehre, das Vergnügen, sammt allen Gegenständen, „wie sie Lucian schildert" [5]).

Diesen Nachahmungen der Antike gegenüber, welche das Ende der eigenthümlich christlichen Kunst bezeichnen,

[1]) Vasari a. a. O. Th. V. S. 142.

[2]) Bekannt durch ein Epigramm des Posidippus, Jacobs Anthol. Gr. Palat. T. II. p. 709. Ein Epigramm von Ausonius giebt den Anschein, als ob Phidias eine Statue der Occasio gebildet hätte, s. oben S. 689. Anm. 2.

[3]) Vasari a. a. O. Th. V. S. 41; s. oben S. 552. A. 3.

[4]) Vasari a. a. O. S. 199. Ein Staffeleibild der Gelegenheit von dessen Bruder Federigo Zucchero ist nach Perugia gekommen, ebendas. S. 220. Auch ist von Girolamo da Carpi ein grosses Bild der Gelegenheit im Palast des Herzogs zu Ferrara gemalt, ebendas. Th. IV. S. 405.

[5]) Vasari a. a. O. Th. V. S. 143.

hat dieselbe aus der Zeit ihrer unbestrittenen Herrschaft einen reichen Anbau ethischer Personificationen aufzuweisen, welche von ihr selbständig erfunden sind oder doch dem christlichen Gedanken sich unterordnen. In solcher Erfindung macht das neunte Jahrhundert Epoche, seit welchem das ganze Mittelalter hindurch in einer grossen Reihe von Miniaturen, nicht minder in andern Kunstdenkmälern, wie Mosaiken und Sculpturen, die Entwickelung und der Zusammenhang der hierher gehörenden Kunstvorstellungen sich verfolgen lässt.

Da hierin aber ohne mythologische Beziehung, auch ohne Abhängigkeit (wenn auch nicht ohne Anregung) vom Alterthum die eigenthümliche Symbolik der christlichen Kunst sich darstellt, so bleibt die Entwickelung jener Motive im Zusammenhang dieser gesammten Symbolik dem folgenden Bande vorbehalten.

Zusätze und Berichtigungen.

Zu S. 50. A. 6. Von diesem Prometheus-Sarkophag s. auch Welcker Alte Denkm. Th. II. S. 287. mit Abbild. Taf. XIV.

S. 53. Z. 11. Das Orakel der Themis zu Delphi (wie sie von Aegeus befragt wird) ist vorgestellt auf dem Boden einer schönen Kylix aus Volci im K. Museum zu Berlin n. 1762., erklärt von Gerhard Das Orakel der Themis mit Abbild. Berlin 1846; — auch auf einer antiken Paste der Stoschischen Sammlung in demselben Museum, Gemmensamml. Kl. III. n. 792. bei Welcker a. a. O. S. 325. Taf. XIV, 31.

S. 56. A. 1. Die silberne Schaale oder vielmehr der Votivdiscus zu Wien ist zuletzt abgebildet bei Arneth Die antiken Gold- und Silber-Monumente des K. K. Münz- und Antiken-Cab. in Wien. Taf. S. V. n. 16. und noch dreimal, s. das. S. 61 ff. 89. Der Herausgeber hält denselben für ein Weihgeschenk des Agrippa, um 12 vor Chr. gearbeitet.

S. 58. Z. 8—11. Hermes und Ge als chthonische Gottheiten werden angerufen auf zwei Bleitafeln, die in Gräbern in der Nähe von Athen gefunden sind, bei Boeckh Corp. Inscr. Gr. T. I. n. 538. v. 1. n. 539. a. v. 11.

S. 60. A. 2. Z. 4. Auch heisst die Erde *τρόφος καὶ μήτηρ ἡμῶν... καὶ πατρὶς καὶ κοινὸς τάφος* bei Chrysostom. In cap. I. Genes. Hom. II. c. 4. Opp. T. IV. p. 12. b.

S. 62. Z. 6 ff. u. A. 2. Ueber Delgado's Abhandlung betr. den Schild des Theodosius berichtet Arneth in d. Sitzungsber. der Kaiserl. Akad. der Wiss., Philos. hist. Cl. 1849. Nov. S. 220—227. auch Merimée in d. Revue archéol. 1849. p. 263—267. Eine Abbild. des Schildes giebt Arneth a. a. O. Beil. II. und in dem zuvor angef. Werk Antike Gold- und Silber-Monumente etc. S. 73. Beil. III.

S. 62. Z. 13. Andere Votivschilde weiset Arneth nach an den beiden eben angef. O. S. 225 f.; S. 67 f.

S. 68. Ein Bild der Erde liess auch Theodulf, Bisch. von Orleans, Zeitgenosse Karl's des Grossen und Ludwigs des Frommen, ausführen: sie selbst war vorgestellt als eine schöne Frau, mit der

Thurmkrone geschmückt, mit einer Schlange begabt, mit Schlüsseln, Cymbeln und Waffen in den Händen, einen Knaben säugend und einen Korb mit Früchten füllend, — dazu das Meer in Gestalt der Amphitrite und wie es scheint auch die vier Winde. Eine Schilderung und Erläuterung dieses Gemäldes giebt er selbst in einem Gedicht, Lib. IV. n. 3. Opp. Sirmondi T. II. p. 817—820.

S. 74. Z. 20. Noch eine Elfenbeintafel mit dem Gekreuzigten, den die Figuren von Sonne und Mond, Erde und Meer umgeben, etwa aus dem 12. Jahrhundert, findet sich auf dem Deckel eines Evangeliarium in der Bibliothek der Kathedrale von Tongern, bekannt gemacht von Schaepkens Trésor de l'art ancien rec. en Belgique. Brux. 1846. p. 10. Pl. VIII. In den obern Ecken erscheinen Sol und Luna als Brustbilder mit trauernder Gebehrde, jener mit einem Scepter in der Rechten und einer Strahlenkrone auf dem Haupt stützt dasselbe auf die linke Hand; diese mit einer Sichel auf dem Haupt hält die rechte Hand vor das Gesicht: beide sind unterwärts von einer Sichel umschlossen, von welcher Flammen emporstrahlen. Unten in den Ecken sind Erde und Meer in ganzer Figur sitzend gebildet: die Erde, ein jugendliches Weib, hat mit der Linken einen Baum umfasst und nährt an der Brust eine Schlange, die sich um ihren rechten Arm gewunden hat; das Meer ist ein bärtiger Mann mit Krebsscheeren am Haupt, der einen Fisch in der Rechten hält und eine Urne neben sich hat, welche Wasser ausströmen lässt.

S. 75. Z. 26. Nach Kugler Kunstgesch. von Burckh. S. 388. ist die Platte mit dem thronenden Christus (wenn anders die oben beschriebene gemeint ist) von früherer Hand gearbeitet.

S. 77. Z. 27 ff. Dazu kommen noch zwei Exultet-Manuscripte aus dem 11. Jahrhundert, das eine im Dom zu Bari, das andere aus Benevent im Archiv der Theatiner zu Capua, in denen gleichfalls die Figur der Erde abgebildet ist: in dem erstern als eine bekränzte Frau, in langem Kleide mit Lilien gestickt, in jeder Hand einen grünen Baum haltend, zu ihren Füssen ein wildes Schwein, eine Ziege, Hindin und ein Hund; — in dem andern (ganz so wie in dem Manuscript bei d'Agincourt Pitt. Tav. LIII, 2.) als eine gekrönte Frau, auf welche eine Hand von oben Strahlen entsendet an ihren Brüsten nährt sie einen Stier und einen Hirsch, in der Rechten hält sie ein Füllhorn, in der Linken einen Menschen, dabei stehn die Namen *Tellus*, *Caligo*. So beschreibt sie Natale Lettera intorno ad una sacra colonna de' bassi tempi di Capua. Napoli, 1776. 4°. p. 54. 53.

S. 78. A. 1. Dieses Bildes gedenkt Kinkel Sagen aus Kunstw. entstanden, in d. Jahrb. des Vereins von Alterthums-Freunden im Rheinlande H. XII. S. 112. A. 1.

S. 99. Z. 20. Beide Beziehungen, auf die Schöpfung der Welt und die Bildung des Menschen aus den vier Elementen, scheinen den Mosaikmalereien eines steinernen Fussbodens zum Grunde zu liegen, der, ehemals im Presbyterium des Doms zu Hildesheim, im Sept. 1850 zerstört ist: die Bruchstücke werden gegenwärtig in der Laurentiuskapelle desselben aufbewahrt, wo ich sie eben erst (im Sept. 1851) unter gefälliger Führung des Herrn Dr. Kratz gesehen habe. In der Mitte waren die Figuren von 14 Tugenden, zur Seite zwei alttestamentliche Scenen, von denen das Opfer Abrahams noch zu erkennen ist. Das Ganze war von einem breiten Bande umgeben, das 7 Medaillons enthielt: das eine, welches oben in der Mitte sich befand, zeigt die Dreieinigkeit als ein dreifaches Gesicht, in den andern Medaillons folgten Vita und Mors als Gesichter und weiter die vier Elemente in männlicher Gestalt mit Ausnahme des Feuers, welches als Basilisk gebildet ist; Luft und Erde erscheinen als Brustbilder, jene blasend mit wehendem Haar, diese als Landmann, mit breitem Hut auf dem Kopf; das Wasser in ganzer Figur mit einem Vogelskopf, mit Fisch und Dreizack in den Händen. Diese Malereien umfassen also die Bestandtheile des natürlichen und sittlichen Lebens, bezogen auf die Schöpfung und Erlösung, welche durch das Bild der Dreieinigkeit und das Opfer Abrahams angedeutet zu sein scheinen.

S. 102. Z. 4. Die oben S. 468. A. 2. angeführte Handschrift des 12. Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Wien enthält Bl. 30. auch ein Bild mit den Figuren der vier Elemente, wovon ich durch die Gefälligkeit der Herren Birk und Camesina eine Durchzeichnung erhalten habe. Die Anordnung der Elemente ist diese:

Aër Ignis
Terra Aqua;

von ihnen sind Terra und Aqua weiblich, Aër und Ignis männlich; sie sitzen sämmtlich auf Thieren, welche nach derselben Reihenfolge ein Centaur, Greif, Adler, Löwe sind: die Erde, allein von allen mit einer Krone auf dem Haupt, nährt den Centauren an ihrer Brust, die Figur des Wassers giesst eine Urne aus, die Luft hält einen Schlauch, der in einen Kopf endigt, welcher Wind aushaucht, dem Feuer ist eine brennende Fackel gegeben. Das ganze Bild ist von keinem Text begleitet; es folgt aber zunächst auf die oben S. 469. beschriebene Tafel der Winde und steht im Zusammenhang astronomischer und kosmographischer Erklärungen und Abbildungen.

S. 134. Z. 14 ff. Die Bezeichnungen *rechts* und *links* sind hier nicht, wie sonst in der Regel, vom Beschauer, sondern vom guten Hirten im Bilde aus gerechnet.

S. 138. Z. 11. Sonne und Mond auf dem Reliquienschrein zu Emmerich sind in rohen Umrissen als Brustbilder gezeichnet, die Sonne mit einem Nimbus um das Haupt, der Mond mit einer Sichel zur Seite. Zeichnungen von beiden Seiten dieses Reliquienschreins sind jetzt in der christ. archäol. Kunst-Samml. der Univ. zu Berlin.

S. 148. Z. 11—14. (und S. 163. Z. 14.). Diese nähern Angaben über den Elfenbeindeckel in der K. Bibliothek zu Dresden verdanke ich gefälliger Auskunft des Herrn Hofr. Falkenstein daselbst.

S. 150. Z. 12. Zu diesen Miniaturbildern kommt noch ein herrlicher sehr alter Elfenbeinaltar im Dom zu Salerno mit der Schöpfung der Gestirne: „ein grosser Kreis, darin von Sternen umringt zwei Kreise, in dem einen die Sonne als Jüngling, in dem andern der Mond in weiblicher Gestalt, beide mit einer Fackel"; nach gefälliger Mittheilung des Herrn Dr. Bethmann.

S. 160. Z. 18. Auf diesem Elfenbeindeckel sind Sonne und Mond nicht in ganzer, sondern in halber Figur vorgestellt, wie ich jetzt näher angeben kann nach gefälliger Auskunft des Herrn Prof. Schmeller in München, dem ich auch die folgende Ergänzung meiner Aufzeichnungen verdanke.

S. 169. Z. 23—25. Auch diese Bilder von Sol und Luna sind Halbfiguren.

S. 181. Z. 4. Als Brustbilder oberhalb des Gekreuzigten erscheinen Sonne und Mond in dem Miniaturbilde eines Ordo ad consecrationem crismatis, einer Pergamenthandschrift vom J. 1214, geschrieben auf Geheiss des Erzbisch. Albert von dem Kapellan desselben und Priester Heinricus de Jericho, in der Bibl. des Domgymnasium zu Magdeburg n. 152. in fol. Sie enthält nur das eine Bild Bl. 5. rect. Der Gekreuzigte ist noch mit vier Nägeln befestigt; in rothgeränderten Runden sind Sonne und Mond, von vorne, doch dem Gekreuzigten zugewendet: beide halten ein Gewand vor das Gesicht, Sol ist hellbraun, mit rothem Rand und weissen Zacken, Luna dunkelblau mit rothem Rand und gelber Sichel, die zu ihrer Rechten aus dem Rund ausgeschnitten ist. Durch die Gefälligkeit des Herrn Director Wiggert hat die Handschrift mir vorgelegen; eine Zeichnung des Bildes ist jetzt in der christl. archäol. Kunst-Samml. der Univ. zu Berlin.

S. 186. Z. 9. Aber in der grossen Passion von Albrecht Dürer

(Bartsch Peintr. grav. T. VII. p. 117. n. 11. Heller Albr. Dürer Th. II. S. 545. n. 1129.) sind zu den Seiten des Gekreuzigten Sonne und Mond als Gesichter vorgestellt: die Sonne $^3/_4$ von vorne, mit lockigen Strahlen, der Mond von der Seite innerhalb einer Sichel, in einem lichten Kreise, von welchem Strahlen ausgehn.

S. 191. Z. 24. Sonne und Mond erscheinen beide von vorne, jene von Strahlen umgeben, diese mit der Sichel zur Seite; eben so sind sie noch einmal daselbst über dem Radfenster vorgestellt. Abgebild. bei Gailhabaud Denkm. der Baukunst, für Deutschl. herausgeg. von Lohde. Liefer. 40. Kallenbach Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterl. Baukunst Taf. XLVIII.

S. 249. Z. 10. Nach dem Vorgang der Pythagoreer haben weiter bei den Griechen „von der harmonischen Bewegung“ der Planeten gehandelt: Aratus im Kanon, Eratosthenes im Hermes, Hypsicles, Thrasyllus, Adrastus von Aphrodisia, — wie Achilles Tatius angiebt Isagog. in Phaenom. c. 16. p. 80. ed. Petav. Von dem Kanon des Aratus s. Boeckh im Ind. lect. univ. Berol. Sem. aestiv. 1828. p. 2.

S. 268. Z. 7. Von dem Gedicht des Omons ist eine Handschrift des 14. Jahrh. in der K. öffentl. Bibl. zu Stuttgart, s. Pfeiffer im Serapeum 1848. S. 116.

S. 270. Z. 7. Noch an einigen andern Stellen hat Dante der Sphärenharmonie gedacht, namentlich Purg. XXXI, 144. und besonders Par. I, 78.

S. 270. Z. 10. Wirklich findet sich hiernächst auch in bildlicher Darstellung die Sphärenharmonie angedeutet mit Benutzung des Mythus von den Musen als Himmelssängerinnen: es sind nehmlich die Musen abgebildet, alle, ausgenommen die Thalia, mit einer Scheibe (Urania hat die Scheibe in der Hand, bei den andern steht die Scheibe neben ihnen auf dem Boden), und fast alle mit musikalischen Instrumenten, auf den nach Mantegna benannten Tarokkarten (s. oben S. 239.), von denen zwei altitalienische Stiche vorhanden sind, bei Bartsch Peintr. grav. T. XIII. p. 124 sq. n. 28 — 36. p. 133 sq. n. 28 — 36.: von dem letztern Stich, welchen Bartsch für Copie hält, der aber vielmehr für das Original erkannt wird, ist ein Exemplar des ganzen Spiels im K. Kupferstichkab. zu Berlin, auch im K. Kupferstichkab. zu Paris, wonach dasselbe in Facsimile's herausgegeben ist von der Societé des bibliophiles français: Jeux de cartes Tarots et de cartes numérales du XIV. au XVIII. siècle. Par. 1844. fol. (die Blätter mit den Musen sind Pl. 31—39.); vergl. Sotzmann im Tüb. Kunstbl. 1845. S. 130. Jene Scheiben be-

zeichnen die Planeten, was auch durch die Ausnahme bei der Thalia bestätigt wird, da diese allein auf der Erde zurückgeblieben sein soll, nach Martianus Capella, s. oben S. 253.

S. 285. A. 3. Aus dem heidnischen Alterthum stammen auch die Figuren der 12 Thierkreiszeichen nebst den Statuen der Luna, Venus, des Arcturus und des Südpols, welche mit vielen andern Statuen in der von Kaiser Constantin d. Gr. erbauten Sophienkirche zu Constantinopel aufgestellt waren, nach Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. n. 38. p. 19. ed. Banduri, und Codin. De orig. Constant. p. 16. it. De signis p. 65. ed. Bonn.

S. 310. A. 3. Dieser Ansicht folgt Santarem Essai sur l'hist. de la cosmographie et de la cartographie pendant le moyen-âge. Par. 1849. T. I. p. 105.

S. 324. Z. 1. Ohne an dem eigenthümlich christlichen Gedanken Theil zu haben, finden sich aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts die Brustbilder der Jahreszeiten an amtlicher Stelle, nehmlich an den vier Ecken eines Archivs oder Bücherschranks in der Notitia dignitatum (vergl. oben S. 615 ff.) und zwar am Schluss der Notitia Orientis, abgebild. in der Ausg. von Böcking p. 116.; Panciroli's Comment. zu diesen Bildern s. ebendas. p. 530—532.

S. 342. Z. 5. Von Giulio Romano sind die Jahreszeiten dargestellt, der Winter männlich, die übrigen weiblich, im Palazzo vecchio zu Mantua, abgebild. bei Gruner Specim. of ornamental art. Lond. 1850. Pl. 71. 72.

S. 360. A. 1. Aehnlich heisst es Ps. 63, 1: *ὁ θεὸς, ὁ θεός μου, πρὸς σὲ ὀρθρίζω.*

S. 364. Z. 14. Die Figur der Caligo erscheint in der Hand der Tellus auch in dem Exultet-Manuscript zu Capua aus dem 11. Jahrhundert, s. vorhin S. 700 (zu S. 77.).

S. 379. Z. 15. Hierher gehört ein sehr altes Mosaikbild im Dom zu Aosta in Piemont und zwar im Fussboden des Chors „mit Wunderthieren, den Strömen des Paradieses, den Beschäftigungen der 12 Monate (der Januar ist zweiköpfig), inmitten thront Annus"; nach gefälliger Mittheilung des Herrn Dr. Bethmann.

S. 390. A. 3. Die Inschriften der Apotheose Homers bei Boeckh et Franz Corp. Inscr. Gr. T. III. (Fasc. III.) n. 6131.

S. 407. Z. 5. Noch ein Gemälde von Rubens, ehemals in der Gemälde-Sammlung d'Altons zu Bonn, wahrscheinlich Olden-Barneveld vor seiner Gefangennehmung (1618) darstellend, enthält eine Allegorie der Zeit: im Vordergrund zur Rechten des Beschauers erscheint die Göttin der Zeit und hilft der Muse der Geschichte einen

Lorbeerkranz über dem Haupt des Weisen flechten; s. d'Alton u. A. W. v. Schlegel in des letztern S. W. Bd. IX. S. 390. 395.

S. 433. A. 6. s. jetzt auch Schömann Diss. de Typhoeo Hesiodeo (Progr. zum Ind. schol. univ. Gryphisw.) 1851. p. 19 sq.

S. 462. A. 6. Ferner die Namen der 12 Winde griechisch und lateinisch, von einer 12eckigen Basis in Villa Albani, bei Boeckh et Franz Corp. Inscr. Gr. T. III. n. 6180. Und ein Theil derselben von dem Bruchstück einer 12eckigen Säule zu Gaeta, Ibid. n. 6181.

S. 467. Z. 4. Die Statuen der 12 Winde, von denen, wie es scheint, die Statuen der 4 Hauptwinde aus Dyrrachium gekommen sind und ursprünglich in einem Tempel gestanden haben, waren aufgestellt bei dem Anemodulion zu Constantinopel, einem ehernen Werk, errichtet unter Leo dem Isaurier (717—720) von Heliodorus, in Form einer Pyramide auf einer viereckigen Basis: auf der Spitze war eine weibliche Figur, die vom Winde bewegt dessen Richtung angab; dies Werk wurde nach der Eroberung Constantinopels von den Lateinern eingeschmolzen. Das Ganze beschreibt Cedren. Hist. comp. p. 323. a. (der das Werk Theodosius dem Gr. zuschreibt), besonders Nicetas Choniat. De signis Constant. (in Banduri Antiq. Constant. Lib. VI. n. 307—309. p. 108.) p. 857. ed. Bonn; von den Statuen der 12 Winde spricht Anonym. Antiq. Constant. Lib. I. n. 47. p. 17. ed. Banduri, und Codin. De aedific. Constant. p. 54 b. c. ed. Bonn. p. 108.

S. 475. A. 1. Die Inschrift ist aufgenommen von Orelli Collect. n. 1559.

S. 481. Z. 23. Vergl. Voss Mythol. Briefe Th. I. S. 264. Dass Typhoeus in der Bedeutung der in der Erde eingeschlossenen Dämpfe Urheber des Erdbebens sei, s. Schömann Diss. de Typhoeo Hesiod. p. 21 sqq.

S. 481. A. 4. Gegen die Leseart bei Hesiod. Theog. v. 860., wodurch als Ort der Niederlage des Typhoeus der Aetna bezeichnet wird, s. Schömann l. c. p. 18.

S. 491. Z. 1. Diese Statue mit Krebsscheeren auf dem Forum Constantin's zu Constantinopel stammt aus Rhodus und gilt für eine Amphitrite bei Cedren. Hist. comp. p. 323. a. Sie wird erwähnt von Heyne Priscae artis opp. Cpoli ext. (an dem oben S. 598. A. 4. angef. O.) p. 28.

S. 492. A. 6. Die Ilische Tafel ist jetzt auch abgebildet bei Boeckh et Franz Corp. Inscr. Gr. T. III. zu p. 845. n. 6125.

S. 17 Z. 3 st. des l. der.

„ 24 „ 10 }
„ 27 „ 19 }
„ 33 A. 1 } st. Nationalbibliothek l. Königl. Bibliothek.
„ 34 A. 2 }

„ 27 Z. 12 st. Breviarium l. Missale.

„ 33 „ 17 st. Lucus l. Lucas.

„ 41 „ 25 st. einst l. bald.

„ 43 vor §. 45. ist als Ueberschrift zu setzen: **Das Universum und die Himmelserscheinungen.**

„ 43 Z. 30 nach Elfenbeinschnitzwerk ist ein Comma zu setzen.

„ 47 „ 13 st. §. 55 l. §. 56 (S. 498. 502 ff.).

„ 49 A. 4 st. §. 52 l. §. 51 (S. 350).

„ 61 Z. 27 st. §. 56 l. §. 57 (S. 612 f.).

„ 62 „ 22 in dem Zeichen $\overset{\Lambda}{X}$ muss das Dreieck mit der Spitze (als eine V) nach unten gerichtet sein.

„ 74 „ 18 st. Fügel l. Flügel.

„ 75 „ 17 st. mit der Schlange l. mit einer Schlange, die um den Kreuzesstamm sich windet.

„ 75 „ 25 nach Erwähnung ist hinzuzufügen: *in St. Gallen.*

„ 79 „ 17 st. §. 55 l. §. 56 (S. 517.).

„ 101 „ 5 st. §. 53 l. §. 54 (S. 448.).

„ 106 „ 21 st. mappa mondo l. mappamondo.

„ 115 „ 3. 4 st. die Nymphe des rothen Meeres (die Ἐρυθρὰ θάλασσα) l. der Gott des rothen Meeres.

„ 115 „ 4 st. §. 55 l. §. 56 (S 503 f.).

„ 115 A. 3 st. §. 55 l. §. 56 (S. 528. Anm. 2.).

„ 124 Z. 17 st. die häufigste l. eine der häufigsten.

„ 144 A. 4. letzte Z. ist zu Cim. 59. die Schlussklammer hinzuzufügen.

„ 159 Z. 5 st. Herzogs l. Herzog.

„ 160 „ 10 }
„ 169 „ 20 } st. Evangeliarium l. Evangelistarium.

„ 169 „ 19 ist *wegen seines Deckels* zu streichen.

„ 172 „ 18 ist *andern* zu streichen.

„ 195 „ 19 st. Hesperus l. Lucifer.

„ 195 „ 10 }
„ 238 „ 14 } st. Christofano l. Cristofano.

„ 246 „ 10 nach von den zeichnenden Künsten ist hinzuzufügen: *mit Einer Ausnahme.*

S. 260 Z. 10 } st. 19,1 l. 19,2.
„ 261 „ 18 }
„ 288 „ 12 st. Breviarium l. Missale.
„ 324 A. 2. Z. 1 st. op. l. ep.
„ 330 Z. 14 st. erwidert l. erwiedert.
„ 358 „ 19 st. Tageszeit l. Tageszeiten.
„ 370 A. letzte Z. st. nieht l. nicht.
„ 390 A. 2. Z. 4 u. 8. st. Hom. II. l. Hom. II.
„ 396 Z. 18 st. beschriebenem l. beigeschriebenem.
„ 408 „ 9 st. mehrerwähnten l. mehrerwähnten.
„ 416 „ 3 st. Schiffer l. Schiffe.
„ 418 A. 4. Z 7 st. Apoleget. l. Apologet.
„ 430 Z. 27 st. beimassen l. beimaassen.
„ 494 A. 2. Z. 3 st. Rinder l. Pinder.
„ 494 A. 4. Z. 1 st. s. 157 l. S. 157.
„ 515 Z. 3 ist nach fontis hinzuzusetzen: *aus dem 9. Jahrhundert.*
„ 523 A. 3. Z. 1 st. Philos s. Leg. l. Philo SS. Leg.
„ 533 Z. 18 st. Mosaiken l. Fresken.

Register.

I. Biblisches Register

1 Mos. 1, 2—5. II, 363.
— 1, 7. II, 10 f.
— 1, 10. II, 422.
— 1, 14. II, 379.
— 3, 19. II, 59.
— 3, 24. I, 462.
— 6, 2. 4. II, 201. I, 119.
— 7, 11. II, 114.
— 37, 9. II, 125.
2 Mos. 25, 31. 32. 36. II, 260.
5 Mos. 32, 8. 9. II, 586.
Jos. 10, 12. II, 125. 127. 627.
1 Sam. 17, 34. I, 401.
2 Kön. 23, 5. II, 281.
— 23, 11. II, 123.
Hiob 4, 8. 9. II, 446.
— 9, 9. II, 279.
— 28, 14. II, 113.
— 29, 18. I, 450.
— 38, 37. II, 260. 266. 271. 272.
Psalm 8, 7—9. I, 434.
— 19, 2. II, 12. 260. 261. 262.
— 19, 3. II, 356.
— 19, 5. II, 260.
— 19, 6. II, 123.
— 33, 9. II, 294.
— 42, 7. II, 529.
— 46, 10. II, 693.
— 51, 9. I, 262.
— 69, 15. 16. II, 529.
— 85, 11. II, 693.
— 89, 37. 38. II, 132.
— 92, 13. I, 458.
Psalm 95, 5. II, 80.
— 96, 5. I, 119. 409.
— 114, 3—7. II, 9. 15. 72.
— 137, 1. 2. 8. 9. II, 636.
— 146, 6. II, 89.
— 148, 2—12. II, 84.
Spr. Sal. 7. 8. I, 430.
— 8, 27. II, 114.
Hohel. 6, 9. II, 190.
— 6, 10. II, 260. 263.
Jesaia 6, 3. II, 76.
— 13, 10. II, 141.
— 13, 21. 22. I, 381.
— 26, 9. II, 360.
— 33, 16. II, 70.
— 41, 5. II, 660.
— 43, 20. I, 381.
— 52, 14. I, 102.
— 66, 1. II, 65.
Jerem. 2, 12. II, 11.
Klagl. Jer. 1, 1. II, 589 f.
— 2, 18 ff. II, 590.
Ezech. 1, 24. II, 260.
— 37, 1—10. II, 449. 459.
Dan. 10, 13. 20. 21. II, 586.
Amos 5, 26. II, 216.
Jon. 4, 8. II, 126.
Zachar. 6, 1—8. II, 439.
Mal. 4, 2. I, 96. II, 155.
Weish. 11, 17. I, 399.

Matth. 5, 34. 35. II, 585 f.
— 7, 13. 14. I, 430.

Matth. 8, 26. II, 438.
— 9, 20. II, 582.
— 12, 40. I, 132.
Joh. 1, 1. 2. II, 79 f.
— 10, 18. I, 456.
Apostelgesch. 5, 31. I, 129.
— 7, 43. II, 216.
— 28, 11. II, 416.
Röm. 6, 5. II, 324.
— 8, 20. 21. II, 9. 82. 204. 208.
1 Cor. 10, 20. I, 119. II, 595.
— 15, 36. 37. II, 324.
Ephes. 6, 16. I, 394.
Coloss. 2, 18. II, 222.
1 Petr. 1, 24. 25. II, 340.
— 5, 8. I, 407.
Offenb. 1, 16. II, 133.
— 4, 8. I, 268.
— 7, 1. II, 439. 446. 452.
— 9, 11. II, 113.
— 12, 1. II, 189.
— 17, 1—5. II, 591. 636.
— 20, 13. II, 82. 90.

II. Orts-Register.

(Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei, insbesondere Min. Miniatur- und Mos. Mosaikmalerei. Die Denkmäler des klassischen Alterthums, die nur ausnahmsweise hier verzeichnet sind, sind meist mit einem * bezeichnet.)

Aachen.

Münster, Sc. (Sarkophag *, Grabm. Karls des Gr.) I, 48. (Lotharskreuz) I, 59. (Krone K. Barbarossa's) II, 165.

Aix.

Kathedrale, Sc. I, 350 u. II, 626.
Stadthaus, Sc. II, 504 u. 625.
Mineralquelle, Sc. I, 223.

Altenkirchen (auf d. I. Rügen).

Kirche, Sc. (Swantewitsbild) I, 53.

Altenstadt (bei Schöngau in Baiern).

Michaeliskirche, Sc. (Taufstein, 11. 12. Jahrh.) II, 522.

Amalfi.

Dom, Sc.* II, 51.

Amiens.

Kathedrale, Sc. II, 291. 384. M. I, 494.

Anclam.

Nicolaikirche, Sc. (Chorstühle) I, 392.

Antwerpen.

Gemäldesamml. der Akad., M. II, 185.

Aosta.

Dom, M. II, 525.

Aquileja.

Sc. I, 128 f.

Arezzo.

Dom, Sc. (nach Giotto) II, 647.

Arles.

Museum, Sc. (Sarkophag*) I, 348.
Im ehemal. Franciskanerkloster, Sc. I, 348.
In der Kirche desselben S. Honorat, Sc. (altchristl. Sarkophag) I, 224 u. 459. — I, 349. — I, 224. — II, 503 u. 625.
St. Trophime, Sc. I, 397 u. 406.

Aschaffenburg.

Hofbibliothek, Min. (Evangeliar. 12. Jahrh.) II, 518. (Missale 16. Jahrh.) II, 388.

Assisi.

S. Francesco, M. (Giunta Pisano) II, 178. (Cimabue) I, 359. II, 20. 106. (Giotto) I, 275. 400. (Pietro Cavallini) II, 182. (Adone Doni) I, 407.

Athos.

Gregoriuskloster, Grabkapelle M. II, 82.
viron, Klosterkirche M. I, 420. II, 84.
Kutlumusi, Klosterkirche M. II, 637.
Laura, Baptisterium M. II, 14 u. 71 u. 536.
Vatopedi, Klosterkirche II, 83 u. 450.

Auch.

Kathedrale, M. I, 494.

Augsburg.

Dom, Sc. (Bronzethür) I, 396. M. (v. J. 1477) II, 30.
Gemäldegallerie, (Holbein) II, 30. I, 298. (Andrea Vicentino) II, 241.
Stadtbibliothek, Sc. (1492) II, 238. Min. (Psalt. 1495) II, 176. (Offenb. Jesu Christi 1535) II, 192.

Autun.

Min. II, 443.

Auxerre.

Kathedrale, Sc. I, 491. II, 524.

Bamberg.

Dom, M. II, 522.
Bibliothek, Sc. (Evangeliar. n. 281.) II, 168.
—, Min. (Biblia 9. Jahrh. n. 206.) II, 149. (Missale 10. Jahrh. n. 911.) II, 161. 537. (Evangeliar. u. Apoc. 11. Jahrh. n. 311.) II, 447. 633. (2 Sacramentarien 11. Jahrh. n. 603. 604.) II, 161; 74 u. 162. (Psalterium 13. Jahrh. n. 232.) II, 181. 540. (Antiphonar. 16. Jahrh. n. 70.) I, 366.
Im Besitz des Hrn. von Reider: Sc. II, 101. 292. Min. (16. Jahrh.) I, 365. II, 651.

Basel.

Münster, Sc. (Kapitäl) I, 388. 407. (Chorstühle) I, 401. 465. (Grabmal des Erasmus) I, 310.

Bazas.

St. Jean, Sc. II, 291.

Berlin.

I. Königliche Museen.

1. Antike Bildhauerwerke, Statuen: (Galerie der Rotunde, n. 282. 286.) II, 314. 320. Reliefs: II, 49. 56. 121. — Aus dem 16. Jahrh.: (Relief von Jac. Sansovino) I, 441.
2. Antike Terracotten: bemalte Thonfigur (olymp. Gäa) II, 55. Vasen: n. 1002. II, 120. n. 1030. (Schaale des Sosias) I, 78. II, 315. n. 1762. II, 698. Lampen: II, 435. 492. — Altchristliche Lampe (n. 1018.) II, 133—136.
3. Antike vertieft geschnittene Steine: Kl. I. n. 74. I, 378. n. 93. II, 93. Kl. II. n. 125. II, 435. Kl. III. n. 18—22. 24. II, 118. n. 25—30. II, 117. n. 33. 34. II, 119. n. 78. 86. II, 132. n. 131. 134. 136. II, 132. n. 414. II, 48. n. 451. II, 49. n. 612. II, 257. n. 824. II, 49. n. 828—830. II, 131. n. 1113. II, 256. n. 1114. II, 219. 256. n. 1232. II, 283. n. 1276. II, 317. n. 1278. II, 314. n. 1279. II, 320. n. 1280. II, 692. n. 1383. 1386. 1387. II, 577. n. 1439. II, 257. Kl. IV. n. 58. I, 429. n. 289. II, 576. n. 381. I, 378. Kl. V. n. 83. II, 285. n. 136. II, 494. Kl. IX. n. 104. 105. I, 376. Für christlich gehalten: Kl. IV. n. 157—159. I, 123. Kl. IX. n. 127. II, 681 f.

 Antike Silberplatte in einen Ring gefasst II, 256.

 Kameo aus dem cinquecento I, 432.
4. Vaterländische Alterthümer: Götzenbild aus der Kirche zu Colbaz I, 54.
5. Gypsabgüsse: von Antiken II, 391. 576. von Thorwaldsens Denkm. Consalvi's II, 670.
6. Münzen und Medaillen des Alterthums: von Selinus, unter den ausgelegten M. n. 154. 155. II, 494. von Sidon und Aradus n. 404. 406. 407. II, 577. von Pergamum n. 749. II, 568. des Augustus II, 691. des Nero n. 765. II, 573. des Galba II,

691. des Vespasian II, 692. des Vespasian u. Titus n. 778. 779. 788. II, 582. des Trajan II, 496 (2mal). des Antoninus Pius I, 410. der Faustina, seiner Gemahlin I, 449. — der Helena und der Theodora II, 685. Constantin's des Gr. I, 98. autonome M. von Constantinopel n. 1022. II, 608. desgleichen von Rom n. 1023. I, 411. II, 608. des Jovian n. 1040. II, 610. des Valens n. 1044. 1046. II, 611. 612. des Valentinian II. n. 1049., Theodosius des Gr. n. 1051., des Priscus Attalus n. 1062. II, 611. autonome M. von Rom aus der Zeit der Gothenherrschaft I, 411. des Justin II. u. der Sophia I, 347. der Vandalen II, 621. — Aus dem Mittelalter: röm. M. des 13. Jahrh. II, 640. — Aus der neuern Zeit, 15. Jahrh.: Med. von Giov. Baldu I, 425 (2mal). von Clemens v. Urbino I, 313. von Donatello (auf Cosimo H. v. Florenz) II, 655. von Bert. Fiorentino (auf Muhammed II.) II, 650. von Hieremia (auf Alphons V.) I, 313. von Sperandeus I, 314. von Ant. Pollajuolo II. 690. Med. des Fr. Foscari, Dogen von Venedig II, 655. Münze Paul's II. II, 690. Med. des Lorenzo Magnifico H. von Florenz II, 655. — 16. Jahrhundert: auf Julia Astalia I, 469. auf Card. Alidosi u. auf Emo Prätor v. Verona I, 314. auf M. Anton. Contarenus, venet. Gesandten II, 656. des Cosimo H. von Florenz (1555) II, 554. Julius des II. 694. Leo's X. 695. Paul's III. I, 315. II, 694. Julius III. (1553) II, 646. Paul's IV. 657. 694. Pius IV. 693. 694. Gregor's XIII. 657. Sixtus V. 695. Gregor's XIV. 694. des Dogen Hier. Priola (1561) 657. auf Jac. Fugger I, 314. auf Erasmus (1519 u. 1531) I, 310. auf Alphonso Davalos u. Giov. Batt. Castaldo, Feldherren Kaiser Karl's V. II, 656. auf Heinrich II. K. von Frankreich I, 440. auf Philipp II. K. von Spanien (1555. 1557.) II, 196. 197. auf Elisabeth K. von England I, 469. — 17. Jahrh.: II, 197 (2mal). 457 (2mal). 659 (2mal). 660. 661. 662 (2mal). — 18. Jahrh.: 663 (2mal). — 19. Jahrh.: 664. 665 (2mal). 666 (3mal). 667 (3mal).

7. Kunstkammer. Elfenbeinschnitzwerke des 11. u. 12. Jahrh.: II, 152. 164. 167. 292. des 13. Jahrh.: I, 248. Aus dem 14. Jahrh.: hölzernes Kästchen I, 253. vergoldetes Crucifix II, 180. Aus dem 16. Jahrh.: Bronzerelief von Peter Vischer I, 443. Holzstöcke nach Dürer II, 298. Reliefs in Holz und Blei nach Beham I, 437. vergold. Ring von W. Jamnitzer II, 293 f. vergold. Schaale von Joh. Silber (1589) II, 298. 653 f. emaillirte Schaale von Pierre Rexmon (1571) II, 545. Erz-Medaillon I, 441. Elfenbeinerne Dose II, 654. Aus dem 17. Jahrh.: der Pommersche Kunstschrank (1616) II, 377. 668. silbernes Becken mit Elfenbeinreliefs II, 294. Leuchter mit Email von Jos. Laudin II, 343.

8. Gemäldegallerie: n. 3. II, 30. n. 5. I, 370. n. 11. II, 30. n. 13. II, 29. n. 24. I, 370. n. 27. I, 367. n. 33. I, 370. n. 35 u. 53. II, 186. n. 63. 69. 71. II, 29. n. 96. II, 182. — n. 107. I, 327. n. 112. I, 500. n. 133. II, 186. n. 150. I, 296 u. 500. n. 187. 197. I, 370. — n. 216. 218. I, 336. n. 259. II, 186. n. 265. I, 337. n. 272. II, 342. n. 287. I, 371. n. 290. I, 370 u. 500. — n. 302. I, 340. n. 304. II, 406. n. 310. II, 196. n. 324 u. 364. II, 186. n. 383. I, 340. — n. 428. 448 u. 463. I, 340. n. 478. II, 196. 343 u. 408. n. 481 u. 486. II, 548. n. 487. II, 343. — n. 512. 513. 516. 517. II, 28. n. 520 u. 521. II, 499. n. 535 u. 555. I, 488. n. 556. I, 438. n. 576. I, 437. n. 597. II, 185. — n. 603. II, 185. n. 608. 609. 620. II, 36. n. 648. I, 337. n. 661. II, 36. n. 678. I, 341 u. II, 110. n. 696. I, 341. n. 698. I, 336. — n. 704. I, 341. n. 742 u. 765. II, 37.

n. 775 u. 777. I, 341. — n. 1047. II, 179. n. 1055. II, 29. n. 1062. II, 26. n. 1064. 1078. 1080. 1092. II, 182. n. 1093. II, 26 u. 182. n. 1095. II, 182. — n. 1102. II, 26. n. 1103. II, 182. n. 1113. II, 26. n. 1117. II, 29. n. 1124. I, 327. n. 1128. 1134. 1139. II, 29. n. 1143 u. 1160. II, 30. n. 1167. II, 179 u. 540. n. 1173. 1177. 1199. II, 30. — n. 1204. II, 184. n. 1238. II, 26. — Nicht numerirt: neu erworben (ehemals im Besitz des Ober-R. R. Barthels in Aachen) I, 499. nach der frühern Anordnung Abth. I. n. 216. I, 431.

9. Kupferstichkabinet: Planetenfolgen in Holzschnitt II, 234 f. 296. zwei Planetenblätter in Kupferstich nach Sandro Botticelli II, 233. 296. Kartenspiel des Mantegna II, 702. Holzschnitte zur Apocal. von Dürer, 2 Ausg. (1511). II, 452. Kupferstiche nach Raphael von Marco da Ravenna II, 455. nach demselben von Marc Antonio II, 456. nach Giulio Romano von Ant. Sal. II, 456. nach demselben vom Meister mit dem Würfel II, 547. von Nicoleto di Modena II, 401. nach Tizian von Pomarede II, 402. angeblich nach Tizian II, 547. nach Charles le Brun von Mariette II, 368. nach demselben von Thomassin u. a. II, 388 f.

II. Königliche Bibliothek.

1. Elfenbeinschnitzwerk: Cod. theol. lat. in fol. n. 3. II, 154.
2. Miniaturen: Cod. theol. lat. in fol. n. 2. (Sacramentar. 11. Jahrh.) II, 161. n. 58. (Psalterium Hludovici regis 9. Jahrh.) II, 157 f. 156. n. 149. (Kalendarium 12. Jahrh.) II, 226. n. 192. (Paulin. Briefe, auf deren Vorderdeckel das Bild geklebt ist) II, 380. 338. 365. 384. — Cod lat. in fol. n. 115. (astrol. Ged. über die Planeten 14. 15. Jahrh.) II, 232. 296. — Ms. germ. in fol. n. 282. (Aeneis des Heinr. von Veldeke 12. Jahrh.) I, 246 f. 509. Ms. germ. in 8°. n. 9. (Kal. des Glockendon 16. Jahrh.) II, 290. 386. n. 109. (Maria von Wernher v. Tegernsee 13. Jahrh.) II, 152. — Libr. pictur. A. 92. (deutscher Kal. 14. Jahrh.) II, 385.
3. Incunabeln: Spec. humanae salvat. lat.-deutsche Ausg. von 1471 od. 1472 und lat. Ausg. I, 150. Cl. Ptolemaei Cosmographia, Ulm 1482 und 1486. II, 473. Kalender, Augsb. 1481. 1483. 1495. II, 237.
4. Seltnere Bücher des 16. Jahrh.: Kalender, Erfurt 1505. Zürich 1508. Strassburg 1518. Basel 1521. II, 237. Luthers Neues Testament, 1522. Sept.- und Dec.-Ausg. II, 452. Zwölf Sibyllen Weissagungen, Frankf. 1531. 4°. I, 479. 503. Horae b. Mariae virg. ad usum fratr. Praedicat. 1542. II, 176. Biblia lat. übers. von Castellio, Basel 1554. 1573. I, 372. 373.

III. Bibl. der K. Akademie der Künste.

Kugler's Durchzeichnungen von Miniaturen II, 102. 152. 167.

IV. Christlich-archäol. Kunst-Sammlung der Universität.

Abguss eines Elfenbeinschnitzwerks in Trier II, 534.
Abbild. von Sculpturen: im Münster zu Emmerich II, 701. im Museum zu Darmstadt II, 164. in der Kirche zu Tribsees II, 175.
Facsimile eines Miniaturbildes zu Paris II, 157. Durchzeichnungen von Miniaturen II, 98. 158. 161. 167.

V. Oeffentliche Denkmäler.

Blüchers Standbild II, 671.

VI. Im Besitz Sr. M. des Königs.

Goldene Kette II, 190.

VII. Im Privatbesitz.

Bei Hrn. B. Friedlaender: Med. des Theodos. II, 612.

Bei Hrn. Ob.-Consistorial-R. Dr. Twesten: Uhrgehäuse mit Elfenbeinreliefs II, 344.
Beim Verfasser: Durchzeichnungen II, 155. 162. 379. 468.

Bern.

Biblioth., Min. Ms. n. 88. in fol. (Arat. 10. Jahrh.) II, 142. 225. 297.

Blaubeuren.

Kirche, Holzsculptur am Hochaltar II, 190.

Bologna.

Brunnen, Sc. II, 554.
Pal. della Viola, M. II, 547.

Bonn.

Im Privatbesitz (bei Hrn. Fr. Werth): hölzerne Tafel II, 192.

Boulogne.

Bibliothek, Min. II, 297.

Bourges.

Kathedrale, Glas-M. II, 150. 168. 177.

Brandenburg.

Dom, Sc. I, 444. Stickerei II, 190.

Brenz.

Kirche, Sc. I, 396.

Brou.

Kirche, Glas-M. I, 498.

Brügge.

Gemälde-S. der Akad., M. II, 193.
Im Privatbesitz, M. I, 487.

Brünn.

Jacobs-K., Min. (Missale 15. Jahrh.) II, 189. 288.

Cammin.

Dom, Sc. I, 59.

Cerreto.

Abtei, M. II, 26.

Châlons-sur-Marne.

Kathedrale, Glas-M. II, 163.

Chartres.

Kathedrale, Sc. II, 105. 172—174. 361. 384. Glas-M. II, 539.

Civaux.

Kirche, Sc. I, 390.

Cividale.

Sc. II, 158.

Cleve.

Schloss, Samml. von Alterth.: Sc.* (Altar aus Rhynern) I, 56.

Constantinopel.

Basis der Säule Theodos. des Gr. II, 500.
Statuen von ehemals: der Rhea II, 598. der Tyche II, 598—603. von Sirenen I, 386. Constantin's des Gr. II, 599. 600. Theodosius des II. I, 174. Justinian's I. I, 175.

Cora.

S. Pietro, Sc. (Altar des Hercules* als Taufstein) I, 58.

Cunault.

Kirche, Sc. I, 390.

Dais.

Kirche, Sc. I, 391. II, 190.

Darmstadt.

Museum, Sc. (Evangeliar. n. 681. 682.) II, 163. (Tragaltärchen n. 690.) II, 164.

Dieppe.

St. Jacques, Sc. I, 492.

Dijon.

S. Michel, Sc. I, 301.

Dresden.

K. Antiken-Samml., Sc. (Sarkophag* aus Villa Albani) I, 375. Romulus u. Remus bei der Wölfin I,

413. Neuere Bildhauerwerke von Balestra II, 407. Coudray II, 343. Conradini II, 408.
Gemälde-Gallerie, M. (von Francia, 1512) I, 328.
Kön. Bibliothek, Sc. (Evangeliar. 10. Jahrh.) II, 73. 148. 163. — Min.: (Augustin. De civit. dei, französ. 15. Jahrh.) I, 422. (Petrarca's Trionfi 1460) I, 308. II, 400. — Pergamentdruck (Heures 1503) I, 402.

Düsseldorf.

Akademie, M. (Ramhouxsche Samml.) II, 29. 178. 188. 443. 540.

Eggenburg (in Unter-Oesterreich).

M. al sgraffito II, 237. 244.

Emmerich.

Münster, Sc. (Reliquienschrein, 7. 8. Jahrh.) II, 128. 701.

England.

London s. unter L.

Landsitze:

Blenheim, Samml. des Herz. von Marlborough: M. II, 547.
Chatsworth, Samml. des Herz. von Devonshire: Min. (Benedict. Ethelwolds 10. Jahrh.) I, 105. II, 533.
Holkham, Samml. Coke: Min. II, 162. M. I, 505.
Longfordcastle (bei Salisbury), Samml. Radnor: M. II, 40.
Oak-Hill (bei Liverpool), Samml. Tobin: Min. II, 24. 28.
Stourdheadhouse (in Wiltshire), Samml. Colt Hoare: M. I, 433.
Stove, Samml. des Herz. von Buckingham: M. I, 505.

Erfurt.

Dom, Sc. (Bronzerelief von Pet. Vischer) I, 371.

Erlangen.

Bibliothek, Min.: Ms. n. 74. in fol. (Biblia lat. 12. Jahrh.) II, 81. 20. 150. 153. 445. 449. 518. 538. (Schriften des Jac. Ziegler 1532) I, 316.
Kanaldenkmal, Sc. II. 560.

Exterstein (in Westphalen).

Sc. II, 148. 169 f.

Ferrara.

Herz. Palast, M. II, 368.

Florenz.

Bibliothek, Min.: 6. Jahrh. II, 127. 136 f. 10. Jahrh. II, 68. 467. 11. Jahrh. II, 23; 288. 468. 13. Jahrh. II, 338. 380; 384.
Museum, Sc. I, 292 u. 361. 324. 467. II, 457.
Gemälde-Gallerie, M. I, 296. 327 u. II, 455. I, 328. 435. 439. 504. II, 182.
Palast Pitti, Sc. II, 648.
Loggia de' Lanzi, Sc. I, 439.
Palazzo vecchio, Sc. II, 648. 652. (vor demselben) I, 436. — M. im kleinen Audienzsaal II, 195. 405. 549. 649. 653. 695. 696.
Akademie der schönen Künste, Sc. II, 367.
Glockenthurm, Sc. I, 492.
S. Croce, M. I, 494.
Baptisterium S. Giovanni, Sc. I, 492. II, 542. Mos. II, 537.
S. Giuliano, M. II, 182.
S. Lorenzo, Sc. II, 366.
S. Maria del Fiore, Sc. I, 362.
S. Maria novella, M. I, 277. 400.
S. Miniato al monte, Mos. II, 25.
S. Spirito, M. II, 29.
S. Trinita, M. I, 489. 494.
Casa Bonarroti, Sc. I, 436.
Pal. Gondi, Sc. I, 157.
Pal. Ricardi, Sc. 324. 435.
Faç. eines Hauses, M. II, 195. 238. 240 f. 549.
Herzogl. Garten, Sc. II, 554.

Schlösser in der Nähe von Florenz:

Villa Castello, Sc. II, 480. 552.
Villa Petraia, Sc. II, 653.

Villa Pratolino, Sc. II, 480.
Villa Ranieri, Sc. II, 553.

Forli.

S. Girolamo, Sc. I, 362.

Frankfurt a. M.

Städelsches Museum, M. II, 183. 674.

Freiberg.

Dom, Sc. (goldene Pforte) I, 491. (Grabm. des Churf. Moriz v. S.) I, 312.

Freiburg im Breisgau.

Münster, Sc. I, 389. 398.

Girgenti.

Dom, Sc. (Sarkophag * als Taufbrunnen) I, 57. 508.

Gmünd.

Johanniskirche, Sc. I, 396.
Kirche zum h. Kreuz, Sc. II, 175.

Gorkum.

Johanniskirche, (ehemals) M. II, 25.

Gotha.

Bibliothek, Sc. (Deckel des Evangeliar. Otto's II.) I, 26. II, 73. 163. 519. — Min. (Evangeliar. Otto's II. aus Epternach 10. Jahrh.) I, 26. 395. II, 98. 166 f. 443. 465. 537. (Breviar. I. in fol. n. 122. 15. Jahrh.) II, 183. (Breviar. II. in 4°. n. 24. 15. Jahrh.) I, 393. II, 387. (Othea, 14. Jahrh.) I, 417 f. 487. II, 229. — Xylograph. Druck (Defensor. inviol. virg. Mariae) I, 155.
Gemälde-Gallerie, M. II, 110.
Kupferstich-Sammlung: II, 403. 406.
Münz-Kabinet: I, 313. 315. 509.
Gemischte Kunst-Sammlung: Arbeiten in Email I, 301. in Elfenbein I, 302. in Holz II, 181. in Wachs I, 467.

Götweih.

Kloster, Min. (Gebetbuch 15. Jahrh.) II, 289.

Halberstadt.

Dom, M. (emaillirte Kupferschaale) I, 387.
Liebfrauenkirche, Sc. I, 398.

Halle a. S.

Bibl. der Kirche U. L. F., Holzschnitt (1545) I, 316 f.

Hamburg.

Stadtbibl., Min. (Apoc. Ms. in 4°. n. 87. in scrin.) II, 447.

Heidelberg.

Bibliothek, Min. (Sachsenspiegel 13. 14. Jahrh. Cod. Palat. n. 167.) II, 639. (Altes Testament 14. 15. Jahrh. Cod. Palat. n. 16.) II, 175. 473. (Missale 15. Jahrh. Schr. 9 a) II, 183. (Gebetbuch 15. Jahrh. Schr. 9e) II, 31. 184. (Kalenderbuch 1480. Cod. Palat. n. 832.) II, 109. 148. 194. 236. 455. (Kalenderbuch 1552. Cod. Palat. n. 833.) II, 236. — Holzschnitt (Planetenfolge, n. 438. der deutschen Mss.) II, 235.

Hildburghausen.

Im Privatbesitz (bei Hrn. Meyer): Holzschnitt (Planetenfolge) II, 235.

Hildesheim.

Dom, Sc. (eherne Thür) II, 153. (eherne Säule) II, 520. 534. (ehernes Taufbecken) II, 523. — Mos. II, 700.

Jena.

Bibliothek, Min. (böhm. Handschr. 15. Jahrh.) II, 646. (Evangelistar. 1507) I, 298. 366. 367. 369. II, 186. (Festepisteln) I, 367.

Igel.

Sc. * II, 285. 437.

Ilbenstadt (in der Wetterau).

Klosterkirche, Sc. I, 398.

Ivrea.

Min. II, 167.

Kassel.

Kurf. Münzkab. (M. Constantin's d. Gr.) II, 609.

Kurf. Bibliothek, Min. (Evangeliar. 11. Jahrh.) II, 75. 162.

Kirchheim (im württemb. Ries).

Stiftskapelle, M. (14. Jahrh.) II, 188.

Köln.

Dom, Sc. (Kasten der heil. 3 Kön.) I, 60. II, 165. 538.

Museum, Sc. (Sarkophag *) I, 133. 136. (Elfenbeinwerke) II, 164. 170. M. (Deckel eines Evangeliar. emaillirt) II, 465 f.

Im Privatbesitz, Peter-Levensche Sammlung: Sc. (tragbares Altärchen 11. Jahrh.) II, 521. Metalldruck (Horae 1510) II, 176. Bei Hrn. von Herwegh: M. (von Meister Stephan) II, 26.

Königsberg.

Denkmal Friedr. Wilhelm's III. II, 672.

Kopenhagen.

Kön. Münz-Samml. (M. Constantin's d. Gr.) I, 96. (Longob. M.) I, 186.

Kön. Bibliothek, Min. (Psalt. 12. Jahrh.) II, 162. 537. (Psalt. 13. Jahrh.) II, 385. 540. (La bible histor. 13. Jahrh.) II, 174. (Deutscher Kal. 14. Jahrh.) II, 385. (Computus 15. Jahrh.) II, 289.

Leipzig.

Univ.-Bibliothek, Min. (Psalt. 12. Jahrh.) II, 74. 162. (Psalt. 13. Jahrh.) II, 288. 385.

Im Privatbesitz, bei Hrn. T. O. Weigel: Druck mit Holzschn. (1483) I, 426.

Leyden.

Museum, Sc. (Sarkophag) I, 224. II, 501.

Univ.-Bibliothek, Min. (Arat. 11. Jahrh. Cod. Vossian. lat. 79.) II, 225. 296. 383. (Hygin. 10. u. 15. Jahrh.) II, 297.

Linz.

M. (Altarwerk 1463.) II, 30.

Lisbierg (bei Aarhuus in Jütland).

Kirche, Sc. II, 165.

London.

Brittisches Museum. Münze *, II, 611. — Min. (Arat.) II, 142. 224. 297. 383. (Psalt. v. J. 1099) II, 161. (lat. Ged. 14. Jahrh.) I, 275 f. II, 107. — Kupferstiche, (Planetenfolge 15. Jahrh.) II, 233.

National-Gallerie, M. (Raphael, früher im Besitz der Mad. Sykes) I, 433. (Claude Lorrain) II, 38.

Kön. Sammlung der Handzeichnungen: (Michelangelo) I, 436. 440 f.

Im Privatbesitz. Samml. Baring (Lord Ashburton): M. II, 38. Samml. Hope: M. I, 433 f. 505. Samml. Sir R. Peel's: M. II, 41.

Loreto.

H. Haus, Sc. I, 401. 406. 492.

Lucca.

Kathedrale, Sc. I, 292. 361.

Lund.

Kathedrale, Sc. I, 465.

Lundbye (auf Thorsing bei Fühnen).

Kirche, Sc. I, 397.

Lyon.

Im Privatbesitz: Min. (Psalt. 11. 12. Jahrh.) II, 536.

Madrid.

K. Academia de la hist., Sc. II, 62. 379. 698.

Magdeburg.

Dom, Sc. (Portal 13. Jahrh.) I, 463. (Denkmal 16. Jahrh.) I, 466.

Maidbrunn (bei Würzburg).

Kirche, Sc. (von Riemenschneider 1526) II, 187.

Mailand.

Dom, Sc. II, 535.
S. Ambrogio, Sc. I, 349. II, 128. 505.
K. della passione, Sc. I, 362. 377.
Kirche S. Victor, Sc. II, 129.
Samml. der Brera, M. I, 330.
Arco della pace, Sc. II, 559 f.

Mantua.

Alter Herzogl. Pal., M. I, 326. 364.
Pal. del T., M. I, 339 u. II, 456. I, 436. 441.

Marburg.

Elisabethkirche, Sc. (Grabm. der Elisab.) I, 61.

Maria-Laach.

Sc. (Hochaltar) II, 189.

Marseille.

Museum, Sc. (Sarkophag*) I, 47. (Sarkophag* mit christl. Inschr.) I, 45 u. 394. (Sarkophag) I, 213 u. 348. (desgl.) I, 348.

Masero.

M. II, 109.

Merseburg.

Dom, Sc. (Taufstein) II, 523.

Messina.

Brunnen, Sc. II, 548. 553.

Milet.

Stein in der Mauer des Theaters, Sc. II, 222. 262.

Minden.

Im Privatbesitz, bei Hrn. Ob.R.R. Krüger: Sc. (Deckel eines Evangeliar.) II, 159.

Monza.

S. Giovanni Battista, Sc. II, 508.

München.

Kön. Münz-Samml., Münze (Constantin's d. Gr.) I, 509.
Kön. Bibliothek, Sc., Elfenbeindeckel: (Cim. 53.) II, 160 u. 701. (Cim. 54.) II, 155. (Cim. 56.) II, 152. 537. (Cim. 57.) II, 73. 143. 160. (Cim. 60.) II, 167. — Min. (Cim. 15. 8. Jahrh.) II, 687. (Cim. 41. 15. Jahrh.) I, 364. (Cim. 42. Gebetbuch 1485) I, 295. 366. II, 182. (Cim. 44. Die 12 Sibyllen 15. Jahrh.) I, 368. 501. II, 182. (Cim. 48. Gebetbuch 16. Jahrh.) I, 366. (Cim. 50. Dürer's Christl.-mythol. Handzeichnungen 1515) I, 299. 367. 408 f. 425. 434. (Cim. 54. Evangelistar. aus Niedermünster 12. Jahrh.) II, 79. 162. 517 f. (Cim. 55. Evangeliar. von St. Emmeram 9. Jahrh.) II, 77. 632. (Cim. 57. Evangeliar. 11. Jahrh.) II, 153. 169. 449. 634. (Cim. 58. Evangeliar. 11. Jahrh.) II, 167. 444. 632. (Cim. 59. Evangeliar. 11. Jahrh.) II, 78 f. 171. 287. 517. (Cim. 60. Missale 11. Jahrh.) II, 161. 634. (Lib. matutin. 13. Jahrh.) II, 169. (Cod. cum pictur. n. 35. Spec. human. salvat. 14. Jahrh.) II, 189. 542. (Cod. cum pictur. n. 86. Evangel. 11. Jahrh.) II, 153.
Kön. Elfenbein-Kab., Sc. (Diptychon 11. Jahrh.) II, 73. 164.
Pinakothek: Kab. III. n. 36. 42. II, 33. Kab. IV. n. 54. II, 193. Kab. V. n. 94. u. Kab. VI. n. 98. I, 371. Kab. IX. n. 224. 225. 231. 232. II, 345.
Denkmal Maximilian's I. II, 672.
Die Bavaria II, 673.
Im Nachlass der Kön. Wittwe von Baiern, Sc. (hölzernes Kästchen 14. Jahrh.) I, 253.

Im Privatbesitz, Samml. des Fürsten L. von Oettingen-Wallerstein: M. II, 69—71. 182.

Namur.

Stadtbibliothek, Min. II, 98.

Neapel.

Museum, Sc. (Prometheus-Sarkophag*) II, 50. 55. 698. (Krater*, ehem. Taufgefäss im Dom von Gaeta) I, 57. M. (Archemoros-Vase*) I, 380. (Bilder aus Pompeji*) II, 376. (von Giov. Bellini) II, 30.
Klosterhof von S. Severino, M. II, 28.
Castello nuovo, Sc. II, 542.
Brunnen zu Chiaia, Sc. II, 553.

Nowgorod.

Kathedrale, Sc. (eherne Thür 12. Jahrh.) I, 396. II, 153. 172.

Nürnberg.

Bibliothek, Min. (Psalt. 13. Jahrh.) II, 179.
Gall. der Morizkapelle: M. II, 30. — Gall. der Kunstgewerbeschule: M. I, 434.
Lorenzkirche, Sc. (Portal) I, 463. II, 191. 701. M. (15. Jahrh.) I, 464.
Sebalduskirche, Sc. (Sebaldusgrab) I, 297. 363. 393. 424. — M. I, 464. (von Hans v. Kulmbach) I, 371.
Schöner Brunnen, Sc. I, 417.

Orvieto.

Dom, M. I, 295.

Padua.

S. Antonio, Sc. I, 362. II, 451.
Kirche der Eremitani, M. 325. (Chorkapelle) II, 107. 231 f. 296.
Kapelle Madonna dell' arena, M. II, 34.
Oeffentl. Palast, Sala della ragione, M. II, 108. 230 f. 387.

Paris.

Kön. (National-) Bibliothek. Sc. (Sardonyx, Vase der Ptolemäer*) I, 58. In Elfenbein: (Diptychon des Anastas. 517.) I, 352. Elfenb.deckel) 6. Jahrh. eines Evangeliar.) I, 351. (desgl. 9. Jahrh.) I, 22. II, 72. (desgl.) II, 159. (desgl. angebl. Karls des Kahlen) II, 531. (Elfenb. deckel eines Sacrament. aus Metz 9. Jahrh.) II, 533. (Elfenb.deckel 11. Jahrh.) II, 164. In vergoldetem Silberblech (Deckel eines Evangel. 14. Jahrh.) II, 180. — Min. (Evangeliar. Karls des Gr. aus Soissons) I, 358. (Sacramentar. des Drogon, Sohnes Karls des Gr., Bisch. von Metz) II, 156. 517. (Bibel Karls des Kahlen) II, 141. 287. 630 f. (Evangeliar. Mitte des 9. Jahrh.) II, 157. 166. (Missale aus Metz 2. H. 9. Jahrh.) II, 76. 157. (Gregor von Naz. 2. H. 9. Jahrh.) I, 120. II, 115. 527. (Liber precum 9. Jahrh.) II, 533. — (Griech. Catene zu den Psalm. 10. Jahrh.) I, 24 f. II, 115. 151. 359. 360. 478. 527 f. 530. 635. (Bibl. lat. 10. Jahrh.) II, 114. — Min. 12. Jahrh.: (Bibl. lat.) II, 34. (Josephus) II, 515. (Mönch Jacobus) II, 532. — 13. Jahrh.: (Psalt.) II, 385. (desgl.) II, 34. 116. (desgl.) II. 34. (Gregor. Naz.) II, 539. (Isidor. Hisp.) II, 227. (Tristan) II, 24. — 14. Jahrh.: (Leben des Dionys.) II, 25. 27. 37. (Manesse-sche Handschr.) I, 252. (Gebetb. des Herz. von Berry) II, 27. — 15. Jahrh.: (Apocal.) II, 27, 33. (Breviar. des Herz. von Bedford 1424) II, 27. 31. 33. (Legende der Catharina 1457) II, 34. (Gesch. von Troja 1464) I. 291. (Leben des Franz Sforza 1481) I, 365. (Gebetb. des René II. v. Anjou) I, 500. (Gebetb. der Anna v. Bretagne) I, 500. II, 24. 31. 184. 289. 388. — Psalmodie 1542) I, 368. — Ungen. Miniat. (13. Jahrh.) II, 175. (14. Jahrh.) II, 107. (15. Jahrh.) I, 295. (16. Jahrh.) II, 244.
Bibl. des Arsenals, Min. (Psalt. 13. Jahrh.) II, 24. (14. Jahrh.) II, 394. (Gebetb. 15. Jahrh.) II, 31.
Museum Cluny, Sc. (Elfenbeindeckel 11. Jahrh.) II, 164. (Kupfer-

platte 11. 12. Jahrh.) II, 520. (emaillirter Deckel 13. Jahrh.) II, 179. (Tapeten 15. Jahrh.) I, 467. II, 452 f. (Tapeten 16. Jahrh.) I, 490. (hölzernes Altarwerk 1587) I, 406. II, 177. (hölzerne Thür 16. Jahrh.) I, 157. 300. — Min. (15. Jahrh.) II, 184.

Louvre. Sc. (3 griech. Städtefig.*) II, 576. (Ara Borghese*) II, 292. (Planisphär. des Bianchini *) II, 119. 218. (Mithrasdenkm. aus dem capit. Speläon *) I, 75. II, 120. (Sarkophag* für christlich gehalten) I, 199 f. (altchristl. Sarkophage) I, 85. II, 505. Neuere Sculpturw.: (Michelangelo) II, 648. (A. Riccio) I, 311. (G. Pilon) I, 312. (nach Dürer) I, 369. (ungen.) I, 377. (J. Goujon) II, 554. (M. Anguier) II, 559. 669. (Gois, Bridan, Blaise u. Lesueur) II, 559. (Lange, Lorta, Gerard) 669. — M. (J. van Eyck 1436) II, 28. (Fra Filippo Lippi) II, 33. (Ben. Gozzoli) I, 422. (Mantegna) I, 308. 401. 406; 326. (Leon. da Vinci) II, 36. (Cima de Conegliano) II, 30. (Giorgione u. Tizian) II, 36. (A. Caracci) I, 340. II, 37 (3mal). (Rubens) II, 371. 407. 668 f. (Nic. Poussin) I, 141. II, 345 f. 407. 545 f. (Cl. Lorrain) II, 37 (2mal). — Mos. (nach Gerard) II, 559.

Kupferstichkab.: (Planetenfolge von Sandro Botticelli) II, 233.

Notre Dame, Sc. (Druidenaltar) I, 54. (Portal) II, 104. 291.

S. Germain-des-Prés, Sc. (Statue der Isis) I, 55. (Kapitäl) I, 390. II, 290.

Im Privatbesitz. Samml. Blacas: Sc. (silb. Hochzeitsgeräth 4. 5. Jahrh.) I. 20. 188 ff. 508. II, 614. Samml. Debruge et Labarte (jetzt verkauft): M. (in Emaille) II, 166. Min. II, 184. Samml. Depaulis: Sc. II, 342. Samml. Durand: Sc. II, 188.

Parma.

Baptisterium, M. II, 539.

Kloster S. Paolo, M. I, 330 f.

Pavia.

San Micchele, Mos. I, 137.

Perugia.

Sarkophag, I, 348.

Brunnen, Sc. II, 541.

Halle des Wechselgerichts, M. I, 421. 495. II, 239.

Pesaro.

Sc. II, 179.

Petersburg.

Reichelsche Münz-Samml. I, 186. 439. 445. 446. 470. 471. II, 196. 197. 457. 557 (2mal). 640. 647. 656 (2mal). 658 (3mal). 660 (4mal). 662. 663. 664. 665. 693.

Pisa.

Taufkirche, Sc. I, 88. 254. II, 20.

Abteik. von S. Paolo, M. II, 644.

Campo santo, Sc. (Sarkophag*) I, 47. M. I, 405. II, 106. 175. 228. 293.

Poitiers.

Kathedrale, Sc. I, 391. 398.

Pommersfelde.

Min. (lat. A. T. 11. Jahrh.) II, 81. 150.

Prag.

Vaterl. Museum, Min. (Mater verborum 12. Jahrh.) II, 334.

Univ.-Bibl., Min. (Evangeliar. 11. Jahrh.) II, 534.

Bibl. Lobkowitz, Min. (Bilderbibel, 13. Jahrh.) II, 362. 539.

Prato.

Sc. I, 361.

Quedlinburg.

Im Zitter der Schlosskirche, Sc. in Elfenbein: (Deckel 12. Jahrh.) I, 87. (Reliquienkasten 12. Jahrh.) I, 60. II. 292. (Teppiche) I, 242 f.

Raeren (bei Aachen).

Sc. (mittelalterl. Thongefäss) II, 295.

Ravenna.

Kathedrale, Sc. (bischöfl. Stuhl) II, 507.

S. Giovanni in fonte, Mos. II, 442. 506.

S. Maria in Cosmedin, Mos. II, 506 f.

S. Vitale, Mos. I, 351 f.

Regensburg.

Kirche des Schotten-Klosters, Sc. I, 389.

Reinhardsbrunn.

Sc. II, 180.

Rheims.

Kathedrale, Sc. II, 443. 539.

Mos. (ehemals im Chor von S. Remi) I, 28. II, 20. 103. 339. 466. 526.

Bibliothek, Min. I, 243. 416. II, 103. 454.

Rom.

Vaticanisches Museum. Ant. Denkm.: (Ara des θεὸς ὕψιστος) I, 106. (Ara des Augustus) II, 50. (Rel. mit dem Aufgang des Helios) I, 75. II, 51. (Sarkophag) I, 347. — Christl. Denkm.: (Sarkophag der Constantia) I, 211. (Sarkophage) I, 172. II, 59. (Rel. des Pierino da Vinci) II, 652. — Christliches Museum des Vatican, Sarkophage: (aus der Villa Carpegna) II, 326. (aus der Villa Medici) II. 417. 441. (aus dem Palast Mattei) II, 503. Diptychon (der Agiltruda) I, 22. 412 f. II, 159 f.

Capitolinisches Museum. Ant. Denkm.: (Prometheus-Sarkophag) I. S. XXII. II, 92. (Heidnisches Relief — Raub des Hylas — mit christl. Widmung) I, 44. II, 498. — Christl. Sarkophag I, 213.

Lateranisches Museum. (Sarkophag) I, 215. II, 326.

Kirchersches Museum. (Grabstein) I, 222.

Denkmäler der Cömeterien. Wand- und Deckengemälde: im Cömet. der Agnes (Bottari T. III tv. 139.) I, 357. II, 326. des Callistus, heidn. (Bottari III. p. 218 u. p. 1.) I, 204 ff. christl. (Bottari II. tv. 55.) II, 327. (tv. 63.) I, 122. (tv. 65.) II, 126. (tv. 71.) I, 122. (tv. 72.) II, 506. (tv. 74.) I, 213 f. des Julius, an der via Flamin. (Bottari III. tv. 192.) II, 137. (tv. 194.) II, 503. 625. des Pontianus (Bottari I. tv. 44.) II, 508. (tv. 48.) II, 327. der Priscilla, heidn. (Bottari III. tv. 160.) I, 203 f. II, 328. christl. (tv. 162.) I, 350. des Saturninus I, 348. an der via Latina (Bottari II. tv. 91.) I, 223. 375. — Grabstein aus dem Cömet. des Hermes I, 222. Sarkophage: aus dem Cömet. der Agnes (Bottari III. tv. 137.) I, 349. A. 3. 355. II, 441. (Boldetti p. 466.) I, 209. II, 326. der Cyriace (Bottari III. tv. 131.) I, 103. der Helena I, 223. des Petrus u. Marcellinus I, 217. der Priscilla (Bottari III. tv. 163.) II, 128. des Vatican (Bottari I. tv. 19.) I, 72. (tv. 20.) I, 223. (tv. 22.) I, 348. 459. II, 477. (tv. 32.) II, 128. (tv. 33. 34.) II, 63. 626. (tv. 36.) I, 349. (tv. 40.) II, 503. (tv. 41.) I, 348.

Vatican. Grotten, Sarkophage: (heidn., Grabmal Hadrian's IV.) II, 128. (des Junius Bassus) I, 21. II, 46. 52. 324. (Grabm. Gregor's V.) I, 104.

Vatican. Bibliothek, Min. (Virgil 4. 5. Jahrh.) I, 393. A. 4. II, 120. (Josua 7. 8. Jahrh.) I, 24. II, 4. 14. 127. 477 f. 506. 627 f. (Cosmas 9. Jahrh.) II, 478. 530. (Jesaias 9. 10. Jahrh.) II, 359. (Menolog. des Basilius 10. Jahrh.) II, 535. (gr. Bibel-St. 11. 12. Jahrh.) II, 115. 360. 527 f. 635. (Evangeliar. des Joh. II. Comnenus 1128) II, 536. (desgl. gr. Evangeliar. 12. Jahrh.) II, 170. (Pred. d. Mönchs Jacobus 12. Jahrh.) II, 532. (lat N. T. 12. 13. Jahrh.) I, 406. (griech. Cat. zum Hiob 13. Jahrh.) II, 445. (Breviar. des Matth. Corvinus 1492) I, 366. II, 455. (lat.

Uebers. d. aristot. B. von den Thieren 15. Jahrh.) I, 364. 366. II, 178. (Lobgedichte auf Julius II. 16. Jahrh.) I, 366. 423. II, 650. – Fresco-M. von Raph. Mengs II, 408.

Vatican. Palast, Sixtinische Kapelle. (M. v. Michelangelo) I, 303; 368. 495. II, 176. (Tapeten von Raphael) II, 339 f. 480. 489. 661. Loggiengem. (von Raphael) I, 296. 367. II, 176. 178. 543. Stanzen (von Raphael) I, 335. 365. Badezimmer des Card. Bibiena, M. (von Raphael) I, 338. Zimmer della segnat., M. (von Perino del Vaga) I, 489. Sala Borgia, M. (von demselben) II, 240. Saal Constantin's, M. (von G. Romano) I, 468. II, 645.

Vatic. Gemälde-Samml. (Schule von Otranto) II, 26. (Fiesole) II, 427. (Benv. Garofalo) I, 489.

Capitolin. Gemälde-Samml. (Guernico u. Domenichino) I, 505.

Bibl. der Minerva, Min. (Bened. fontis 9. Jahrh.) II, 515. 522.

Triumphbogen Constantin's, Sc. II, 117. 131. 499.

Kapelle bei den Titusthermen, M. I, 459.

S. Agostino, M. (Raphael) I, 365.

S. Andrea di Barbara (zerstört), Sc. heidn. I, 49.

S. Cecilia, M. I, 461. II, 516.

S. Cosimato, Sc. I, 363.

S. Cosma e Damiano, Mos. I, 105. 461. II, 509. 540.

S. Costanza, Mos. I, 212.

S. Giovanni in Laterano, Sc. (silb. Kreuz) II, 125. 362. (Grabm. Martin's V.) I, 362. Mos. I, 360. 462. II, 540.

S. Lorenzo fuori le mura, Sc. (heidn. Sarkophag) II, 15 f. (christl. Sarkophag) I, 213.

S. Marco, Mos. II, 516.

S. Maria Araceli, Mos. I, 486.

— Aventina, Sc. (Sarkophag*) I, 48.

— maggiore, Sc. (Sarkophag, Bottari III. tv. 143.) I, 348. II, 508. Mos. II, 125. 188. 540.

S. Maria sopra Minerva, Sc. I, 362.

— della pace, M. (Raphael) I, 495 f.

— dell' popolo, Mos. (nach Raphael) I, 303. II, 177. 239. 242—244. 293. M. (von Pinturrichio) I, 495.

— Rotonda (Pantheon), Sc. (Thorwaldsen), II, 670.

— in Trastevere, Sc. (Bischofsstuhl*) I, 57.

S. Paolo fuori le mura, Sc. (Sarkophag bei der K. ausgegraben) I, 352 f. II, 328. (Bronzethür 1070) II, 535. M. II, 154. Mos. I, 462.

S. Peterskirche, Sc. (bischöfl. Stuhl, heidn.) I, 57. 130. altchristl. Sarkophage: (des Probus 4. Jahrh. Bottari I. tv. 16—18.) I, 9. (Grabmal der Päpste Leo I., II., III. u. IV. Bottari I. tv. 28.) I, 216. 459. II, 504. 626. 681. Grabmal 15. Jahrh. (Sixtus des IV.) I, 89. Bronzethür (von Ant. Filarete) I, 292 ff. 362. 424. 435. 444. II, 542. 644. Mos. (der alten Petersk.) I, 461. II, 517. (nach Giotto) II, 451.

S. Prassede, Mos. I. 461. II, 516. 540.

S. Sebastiano, Sc. (Sarkophag bei der K. ausgegraben, Bottari II. tv. 86.) I. 347. II, 128.

S. Silvestro, M. II, 178 f.

S. Trinita de' monti, M. I, 365.

S. Urbano, M. II, 153.

Kloster S. Agnese, Sc. (Sarkophag, heidn. u. christl.) I, 47. 217.

Kloster S. Calisto, Min. (Biblia 9. Jahrh.) II, 151. 526.

Klosterhof des Lateran, Sc. I, 55.

Palast Barberini, M. (von Pietro da Cortona) I, 435. — Museum, Sc. (elfenb. Diptychon vom J. 357) I, 20 f. 173. II, 61. 132 f. (elfenb. Diptychon 11. Jahrh.) II, 535. — Bibliothek, Min. (Exultet-Ms. 11. Jahrh.) II, 78. (Psalt. v. J. 1177) II, 530. (zum Kal. des Furius Dionys., Copieen des 17. Jahrh.) II, 615.

— Borghese, M. I, 505. II, 110.

— del Bufalo, M. I, 439 f.

— Corsini, Sc. (Sarkophag, für christlich gehalten) I, 84 f. 484.

Palast Farnese, M. I, 433.
— Farnesina, M. (Raphael) I, 338. II, 341. 546. (B. Peruzzi) I, 439.
— Rondanini, Sc. (altchristl. Sarkophag) I, 354.
— Rospigliosi, M. (von Guido Reni) II, 195. 370. 456. (von Nic. Poussin) II, 343.
Villa Albani, Sc. (altchristl. Sarkoph. Fr.) I, 347.
— Ludovisi, M. II, 371.
— Medici, Sc. (Sarkoph. heidn.) II, 52. M. II, 195.
— Pinciana (s. Borghese), Sc. (Sarkoph. Bottari II. tv. 85.) I, 348. II, 441.
— Salone, M. II, 548.

Rostock.

Blüchers Standbild, II, 671.

Rottweil.

Kapellenthurm, Sc. I, 444.

Rouen.

Kathedrale, Sc. I, 391.
S. Maclou, Sc. I, 300.
S. Ouen, Glas-M. I, 494.
Bibliothek, Min. I, 148.

Saint-Aubin.

Kreuzgang, Sc. I, 390.

Saint-Denis.

Kirche, Sc. (Portal) II, 291. 384. (Grabmal des Dagobert) I, 229 f. (Relief 16. Jahrh.) I, 157. Mos. I, 388. II, 383 f.
Magazin, Sc. II, 405.

Saint-Gilles.

Kirche, Sc. I, 396.

Saint-Savin.

Abtei, M. II, 150.

St. Arnual.

Kirche, Sc. (16. Jahrh.) I, 363.

St. Gallen.

Abtei, Sc. (Elfenbeinwerk 9. Jahrh.) II, 75. 171. 699.

Savona.

Hafenthurm, Sc. II, 427.

Semur.

Notre-Dame, Sc. I, 227.

Sens.

Kathedrale, Glas-M. I, 490.

Siena.

Dom, Sc. (Kanzel des Nic. Pisano) I, 491. (Taufstein des Jac. della Quercia) I, 157. 292. 400. 423. (Statuen der Sibyllen) I, 493.
Kirche Fonte Giusta, M. I, 489.
Oeffentl. Palast, M. (von Ambr. di Lorenzetto) I, 361. II, 24. (von Taddeo Bartoli) I, 420. II, 644.
Palast des Pandolfo Petrucci, M. I, 322. 442.

Sommariva.

Villa, M. I, 330.

Sophades.

Kirche, M. II, 337. 365. 396.

Souvigny.

Kirche, Sc. I, 388. 406.

Spello.

Dom, M. I, 495.

Stralsund.

Jacobikirche, Sc. (Kanzel) II, 186. (Votivtafel) ebendas.
Marienkirche, Sc. (Siegel) II, 189.

Strassburg.

Münster, Sc. II, (227.) 384.
Bibliothek, Min. (Hort. deliciarum) I, 26 f. 386 f. II, 99. 144. 160. 163. 189. 361. 525. 534. 636.

Stuttgart.

Königl. öff. Bibliothek, Min. (Psalt. 10. Jahrh. Ms. bibl. in 4°. n. 23.) II, 80. 144. 145. 149. 171. 443. 529 (2mal). 532. 636 (2mal). (Chronic. Zwifalt. minus 12. Jahrh.

Ms. hist. in fol. n. 415.) II, 102. 142 f. 150. 226. 284. 338. 364. 379. 383. 394. 472. (300. 382.) (Augustin. Conf. 12. Jahrh. Ms. th. et philos. in fol. n. 216.) II, 102. (Missale 13. Jahrh. Breviar. n. 125.) II, 27. 181. 288. 540. (Chronik des Rud. v. Hohenems, Ms. bibl. in fol. n. 5.) II, 178.

Königl. Privat-Bibliothek, Min. Psalter. des Landgr. Hermann von Thüringen 12. 13. Jahrh.) II, 20. 24. 167. 293. 383. 538.

Königl. Museum der bildenden Künste, M. II, 110.

Im Privatbesitz, Abelsche Samml.: M. I, 436.

Torcello.

Kathedrale, Mos. II, 80.

Tortona.

Kathedrale, Sc. (Sarkophag, für christlich gehalten) I, 200—203. 356. 375.

Tours.

Kathedrale, Sc. I, 362.

Tribsees.

Kirche, Sc. (Schnitzaltar) II, 175.

Trier.

Stadtbibliothek, Sc. (Elfenbeintafel) II, 164. Min. (Evangeliar. Egberts 10. Jahrh.) II, 153. 161. 443. 537.

Dom, Sc. (Elfenb.deckel eines Lectionar 11. Jahrh.) II, 534. M. in Email (kupf. Deckel eines Evangeliar. 12. Jahrh.) II, 155. Min. (Evangeliar. 12. Jahrh.) II, 162. 525. Sc. (Altar 17. Jahrh.) I. 466.

Liebfrauenkirche, Sc. (13. Jahrh.) II, 179.

St. Martin (zerstört), Sc. heidn. I, 54.

St. Matthias, Sc. I, 52.

Münz-Samml. der Gesellsch. für nützl. Forschungen, Münzen (Constantin's d. Gr.) II, 609. 685.

Alterth. Samml. der Porta Nigra, Sc. II, 192.

Turin.

Bibliothek, Min. (Apoc. 11. 12. Jahrh.) II, 467.

Ulm.

Münster, Sc. (Chorstühle) I, 421. 493.

Velletri.

Samml. Borgia, M. II, 542.

Venedig.

S. Marco, Sc. I, 363.

Saal del maggior consiglio, M. II, 652. Saal della bussola, M. II, 647.

Pal. der Brüder della Calza, M. II, 368. 376 f. 404. 549. II, 653.

Im Besitz des Hrn. Mantovani, Hand-Zeichn. I, 325.

Verona.

S. Fermo, Sc. I, 311.

S. Giovanni in valle, Sc. (altchristl. Sarkophag) I, 73. 348.

Gemälde-Samml. des Rathhauses, M. I, 489.

Vézelay.

Kirche, Sc. II, 524.

Wechselburg.

Kirche, Sc. (Kanzel) I, 87.

Weimar.

Grossherzogl. Bibliothek, Min. (Gebetbuch in 8°.) I, 392. (Horolog. devotionis de vita Christi) II, 181. (Ged. des Frauenlob) II, 228. 293.

Grossherzogl. Kunst-Samml., Holzschn. II, 193.

Goethe'sche Samml., Holzsch. I, 307. Münzen u. Medaillen: (14. Jahrh.) II, 640. (15. Jahrh.) I, 313. 314. 425. II, 650. 655. 690 (2mal). (16. Jahrh.) I, 310 (2mal). 315. 469. II, 656 (4mal). 692. 693 (2mal). 695. (17. Jahrh.) I, 446. II, 645. 659 (2mal). 660 (2mal).

662. (18. Jahrh.) II, 557 (3mal). 661. 663. 664. (19. Jahrh.) 664. 667.

Wien.

K. K. Münz-Kab. Erzmünze (aus Sardes, aus der Zeit Marc. Aurel's) II, 613. (Constantin's des Gr.) I, 96. 98. Gold-Med. (1 des Constantius) II, 685 f. (2 des Valens) II, 61. 612. (1 desselben) II, 611. (des Gratian) II, 611. Münzen u. Med. des 17. Jahrh. II, 197 (2mal). 661. des 18. Jahrh. 663. 664. des 19. Jahrh. 666.

K. K. Antiken-Kab., Sc. (elfenb. Diptychon) I, 178. II, 623. (Gemme auf Rudolf II.) II, 286 f. 260. Mos. II, 342.

K. K. Bibliothek, Min. (Kal. des Bucherius) II, 23. 136. 325. 383. 614. (Genesis) I, 23. II, 124 f. 502. 688. (Dioscorides) I, 357. II, 686 ff. (Otfrid's Evangelienharmonie) II, 157 (chronol. und astronom. Schr. 12. Jahrh.) II, 468 ff. 700. (Peutingersche Tafel 13. Jahrh.) II, 637.

K. K. Gemälde-Gallerie, M. (von Rubens) II, 558. 668.

Ambraser Samml., Feder-Zeichn. (von Dürer) I, 393.

Samml. des Erzh. Karl, Feder-Zeichn. (von Dürer) I, 329.

Brunnen auf der Freiung, Sc. (von Schwanthaler) II, 560. 672 f.

Wiesbaden.

Herzogl. Bibliothek, Min. (Visiones Hildegardae 12. Jahrh.) II, 100. 447.

Wolfenbüttel.

Herzogl. Bibliothek, Min. (Psalt. 11. Jahrg.) II, 161. (Evangeliar. 12. Jahrh.) II, 162 f. (französ. Hdschr. 16. Jahrh.) II, 651.

Worms.

Dom, Sc. I, 407.

Würzburg.

Dom, Sc. (bronzener Taufstein 13. Jahrh.) II, 180.

Zell (im Grossh. Hessen).

Sc. II, 189.

Zürich.

Grossmünster, Sc. I, 388. (Relief des Kreuzgangs) 397.

Zwickau.

Frauenkirche, M. (von Mich. Wohlgemuth) II, 30.

III. Namen- und Sach-Register.

Abend, der, Min. II, 365. Sc. II, 366.

Abendmalskelch aus Weingarten, II, 524.

Abgrund, der II, 112—116.

Adam: Deutung des Namens II, 471. Adam u. Eva, Sc. (heidn. Sarkoph.) I. S. XXIII. (christl. Sarkoph.) I, 353.

Aderlassmann II, 289 f.

Aeneis des Heinr. v. Veldeke I, 246 ff.

Aeon, Sc. II, 392. Aeonen II, 393.

Aeschylus II, 53. 348. 349. 352. 574.

Aeternitas, die, auf Münzen I, 449. M. I, 468. aeternus, Prädik. christl. Kaiser I, 159.

Agnes, Aebt. zu Quedlinburg I, 243.

Aix, Festzug des Königs René das. I, 279.

Alanus ab Insulis I, 139 f. 235 ff. 273. 383. 384. 415. 452. II, 213. 269 f.

Albrecht, Churfürst von Mainz II, 33.

Amor u. Venus, Sc. auf altchristl. Hochzeitsgeräth I, 191. in M. 16. Jahrh. 336. 337. Am. u. Psyche, auf altchristl. Grabm. 214—217. in M. 16. Jahrh. 338. Am. profanus, M. (v. Giotto) 275. 307. Am. carnalis, Holzschn. 307. Am. als Höllendämon in der griech. Kirchenmalerei 306. Triumph des Am., Min. 308. Sc. (von Donatello) 324.

Anastasius II, Papst, bei Dante I, 318.
Anglia, Med. 16. Jahrh. auf d. Restaurat. des Katholic. II, 646.
Annona, Figur der II, 693 f.
Antike Denkm. in christl. Gebrauch I, 42 ff.
Antonius, Einsiedl. I, 394. 404.
Apollinaris von Laodicea I, 210.
Apollinaris, Sidonius II, 501. 605 ff.
Apollo, pantheist. u. monotheist. Cultus desselben I, 94 ff. Sol-Ap. im Aufgang auf antiken Denkm. 75 f. Typus des Elias, ebendas. Ap. Typus Christi 100. ob die ältesten Christusbilder nach ihm geformt? 100 ff. auf Münzen Constantin's d. Gr. 96 ff. in Petrarca's Triumphen II, 398 403. Ap. u. die Musen in M. 16. Jahrh. I, 335.
Apologeten, die, des christl. Alterth. benutzen die Idee des Jupiter I, 110. ihre Lehre von den Planeten u. der Beseelung der Gestirne II, 201—204.
Apostel, die, als Lämmer I, 103. II, 627. als Tauben I, 214. verglichen mit den Monaten und Thierkreisbildern II, 292 f.
Apostolischen Constitutionen, die I, 92. II, 205.
Araceli, S. Maria, Kirche zu Rom I, 480. 482. 485 f.
Aratus, Handschr. des II, 224 f. 296 f.
Architectur auf altchristl. Sarkoph. II, 626.
Arion I, 244. 416. 425.
Ariost über das St. Elmsfeuer II, 431.
Arrivabene, Joh. Petr., Dichter der Gonzagis I, 280.
Astrologischer Aberglaube II, 129. astrol. Planetenbilder 230 ff. 238.
Augustinus I, 109. 110. 120. 131. 171. 219. 344. 453. 478. II, 11. 45. 87. 89. 155. 206. 207. 212. 282. 381. 471. 483. 595.
Augustus u. die tiburtin. Sibylle I, 481 ff. 485—490.
Aurora, Kunstvorstellung II, 365. 366. 368 ff. s. auch Eos.
d'Avanzo von Verona II, 33. 35.

Babel II, 591. 635 f. 646.
Bacchus u. bacchische Genien auf altchristl. Sarkoph. I, 209 ff.
Basilius der Gr. I, 381. 431. II, 11. 89. 90. 264. 588. 604.
Baum, der, mit der Schlange s. Schlange.
Baur II, 277. 282. 393.
Bembo I, 285 ff.
Berge II, 474—480.
Bernhard von Clairvaux II, 423. 470.
Boeckh II, 221. 246. 249. 251. 702.
Böcking II, 615 ff.
Bogenförmiges Gewand über dem Haupt II, 47—50.
Bologna, Giov. da II, 457 f. 480. 554. 652.
Botticelli, Sandro I, 322. 327. 502. II, 29. 193. 233. 454.
Breughel, Jan I, 341. II, 37. 110. 345.
Bythos II, 113. s. auch Abgrund.

Camoëns II, 431.
Caracci, Annib. I, 336. 433. II, 36. 186.
Caravaggio, Polidoro da I, 332. 336. 439. 445. II, 645.
Carnevalszug zu Rom i. J. 1545 I, 315.
Castellio's Bibelübersetzung I, 372.
Cato in Dante's Fegfeuer I, 264.
Centauren I, 393—402.
Cerberus I, 403.
Charon: Mythus I, 220. Kunstvorst. auf heidn. Denkm. 221. 509. — Bei Heinr. v. Veldeke 246. bei Dante 261. als Fährmann der Hölle in der christl. Kunst 230. M. von Arcagno 277. von Michelangelo 303 f. Sc. am Grabmal des della Torre ehem. zu Verona 311. als Tod bei den griech. Kirchenmalern 306.
Christine, Kön. von Schweden, Med. II, 659.
Christoph, der heil. II, 192.
Christus: Ursprung seiner Bilder I, 102—105. sein Brustbild auf dem barberinischen Diptychon 173. seine angebliche Statue zu Paneas II, 582—584. — Heidnische Typen: ob das Christusbild dem Apolloideal nachgebildet? I, 100 ff. Chr. als Jupiter bezeichnet (bei Dante) 141. Versuch

in dessen Gestalt ihn zu malen, im christl. Alterth. 117. in der neuern Kunst (Raphael, Nic. Poussin) 509. 141. Würdigung dieser Vorstellung 117. 142. Typen der Person Christi aus dem Heroenkreise: Orpheus 121 ff. Hercules 129. 157. desgl. aus der Profangeschichte: Codrus u. Antipater 153. 154. — Bilder des Lebens Christi: Chr. in der Herrlichkeit am Anfang (Joh. 1, 1. 2.) II, 79 f. 97. Geburt II, 69. 151 f. Taufe II, 71. 152. 506—508. 532—538. 539—540. 545. Chr. der gute Hirte I. S. XXIII. 77—86. 103—104. 126. 201—203. II, 134. Chr. auf einem Berge stehend II, 477. 508. Chr. über das galil. Meer fahrend bedroht Wind u. Meer II, 438. 443—445. 532. Kreuzigung II, 137. 138. 72—75. 153—169. 178—186. 699. 701. Kreuzabnahme II, 169. 187. Beweinung II, 187. Grablegung II, 170. Auferstehung II, 136. 449 f. der Engel und die 3 Marien am Grabe II, 170. Himmelfahrt II, 170. Verherrlichung II, 75—79. 84. 133. 171 f. 188. 531.

Chrysostomus, Joh. II, 60. 94. 262. 357. 484. 486.

Cimabue I, 359. II, 20. 106. 174.

Clemens von Alex. I, 124. 430 f. 475. 476. II, 32. 88. 201. 261. 587.

Clemens von Rom I, 451. 452. 476. II, 323 f. 356. 587.

Coelicolae II, 45.

Coelum stellatum christianum von Jul. Schiller II, 245. 505.

Coelus II, 45. 50—52.

Cola di Rienzo II, 640—643.

Conrad v. Würzburg, Goldene Schmiede I, 384. 455. II, 422. 424.

Constans, Münzen des I, 176. 179. 180. 346. 457. II, 610. 686.

Constantia, Sarkoph. der I, 211.

Constantia, (personific.) Figur der II, 690.

Constantin d. Gr.: sein Christenthum I, 99. II, 597 ff. Erwähnung der erythr. Sibylle I, 478. sein Triumphbogen zu Rom II, 497. 499. 580. er errichtet zu Constantinopel Bilder der Tyche II, 597—600. ändert die Münztypen I, 37 f. 99. 164. — Münzen desselben: mit dem Bilde des Apollo u. dem Kreuz I, 96—100. 509. II, 119. mit dem Bilde des Mars u. dem Monogramm Christi I, 164—168. mit der Wölfin nebst den Zwillingen u. dem Monogramm Christi I, 411. mit der Pietas so wie der Pax und dem Kreuz II, 685. mit der Victoria I, 175. 177. mit den Genien der Jahreszeiten II, 321. mit dem Phönix I, 456. mit dem Flussgott der Donau II, 497. mit der Respublica II, 580. 612. mit der Roma II, 580. 609. mit der Tyche von Constantinopel II, 609. mit der Africa, Francia u. Alamannia II, 610.

Constantinopel, Einweihung der Stadt u. Verehrung der Tyche II, 599—603. Statuen derselben 599 ff. 614. 628. ihre Figur auf Münzen 608—612. 618—619. auf Consulardiptychen 621—624. in Miniaturen 615. 638. unpersönlich auf Münzen des 13. Jahrh. 640.

Constantius, Diptychon des I, 20 f. 173. II, 18. 61. 133. 135. sein Saphir II, 18. 613. Münzen desselben I, 176. 177. 179. 347. 457. II, 609. 610. 685.

Copia, Figur der II, 690. 692.

Cornelius, Peter v. II, 409.

Correggio I, 330. 335. 336. 337. II, 16.

Cortesius, Dogmat. des I, 287.

Cosimo, Pier di I, 327. 431. 439.

Cosmas Indicopl. II, 208 f. 460. 463. 487.

Cranach, Luc. I, 298. 316. 334. 337. 367. 369. II, 452.

Dädalus I, 414—416. II, 576.

Dagobert, Tod u. Grabm. des I, 228—230.

Damascenus, Joh. I, 117. II, 11. 89. 206. 463. 588.

Dämmerung, Kunstvorstell. der II, 370.

Dämonen, die Götter als I, 118—121. D. als Mächte des Todes u. d. Sünde 374—402. als Bild des Teufels 402—409.

Danaë I, 156.

Dante I, 52. 141. 144—147. 255—274. 384. 399. 415. 437. II, 210. 270. 551. 702.

David, Bilder des II, 151. 479. 529. Typen des D. aus dem Heroenkreise: Theseus I, 137. Hercules 157.
Defensorium inviol. virginitatis b. Mariae virg. I, 155—157. 466.
Delphin: heidn. Bild I, 222. auf christl. Grabm. 222. 225.
Delubrum i. d. Bedeut. Kirche I, 288.
Diana, M. 16. Jahrh. I, 337.
Dies irae I, 480.
Dioskuren, die, als Helfer in Seegefahr II, 412—416.
Dis Manibus in altchristl. Grabschr. I, 197 f. II, 129. 683.
divus I, 159. 289.
Doceno, Cristofano II, 195. 240. 549. 653.
Donatello I, 324. 361. 435. II, 655.
Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer, Sc. II, 502—504. Min. 115—116. 527—529. desgl. durch den Jordan unter Josua, Min. II, 506. 526—527. M. 543.
Dürer, Albr. I, 299. 329. 334. 337. 367. 369. 393. 408. 434. II, 298. 452. 548. 701.

Elementen, von den vier: die Lehre II, 85—91. die Kunstvorstellung 91—103. 106. 109—110. 700.
Eliä Himmelfahrt, Sc. I, 75 f. II, 504 f. Min. II, 530.
Elisabeth, Kön. von England, Med. der I, 469.
Elmsfeuer, das Sanct II, 411—433.
Encyclopädie, die, der Wissensch. im 12. Jahrh. nach ihren mythol. Elementen I, 235—243.
Engel als Genien I, 345. 370—373. unterschieden von den Genien 351. 368—370. als Vorsteher der Völker II, 586—589. als Führer u. Beweger der Himmelskörper 207—211. 146. 173. 179 f. 222. 243. als Urheber der Sphärenharmonie 270.
Eos II, 351—353.
Ephraem Syrus II, 440.
Erasmus (Elmus), Helfer in Seegefahr II, 429 f.
Erasmus von Rotterdam: s. Siegelring I, 309.
Erdbeben II, 481—489. 704.
Erd- und Himmelscharten vom 9—11. Jahrh. II, 67—69.
Erde, die II, 52—65. 66—84. 102. 104—109. s. auch Elemente.
Exultet-Manuscripte II, 77 f. 699.
Eyck, van I, 487. II, 27. 28. 31. 33.
εὔπλοι I, 220.

Fama I, 312.
Fanum in d. Bedeut. Kirche I, 287.
Feuer s. Elemente.
Filarete, Antonio I, 292. s. oben S. 720. Art. Petersk.
Finsterniss, die, ob durch die Lichtgottheit darstellbar II, 15. selbständig existirend 17. die F. beim Tode Christi 138—141. Darstellung der F. bei der Schöpfung 363. beim Tode Christi 75. 367. bei dem verherrlichten Christus 78. 364. 703.
floreas II, 136.
Florenz, die personificirte Stadt, in M. II, 653. Sc. 653. 655. die Bildsäule des Mars als ihres Schutzgottes I, 52.
Flüsse II, 489—564.
Fortuna bei Alanus ab Ins. I, 239. bei Dante 271. Min. 242. M. 331. im Carnevalszug vom J. 1545, 315.
Fortunatus, Venant. I, 187. 196. (II, 422.)
Francia, Francesco I, 328. 337. 342. 443.
Franken, Münzen der, mit der Victoria I, 184 f. II, 683 f.
Frauenlob (Heinr. von Meissen) I, 455. 480. II, 228.
Furien, die, als Höllengeister bei Alanus ab Ins. I, 317. bei Dante 261. bei Luther 316 f.

Gelegenheit, Figur der II, 696.
Gemmen, antike, an kirchlichem Geräth I, 59. als Siegelstempel 62. 508.
Genien I, 343—373. Genien der Städte bei den Römern II, 569 f. Verehrung des Stadtgenius zu Carthago 594. christl. Polemik dagegen 595—597.
Genrebilder mit mythol. Scenen staffirt I, 341.
Germania, die II, 578. 664. der Genius Germaniens 671.

Germanus als Helfer in Seegefahr II, 429 f.
Ghirlandajo, Domenico I, 322. 327. 489. 494. II, 182.
Gieseler I, 99. II, 598.
Giotto I, 40. 41. 400. II, 21. 32. 34. 39. 107. 181. 451. 647.
Goethe I, 59. 508. II, 41. 139. 276. 340. 489. 561. 671. 681. Goethe'sche Sammlung, s. oben S. 722.
Goldene Bulle I, 239.
Gott: Bild desselben I, 115. G.-Vater mit dem Gekreuzigten in den Armen II, 192. G. genannt Jupiter I, 140 f.
Gratian entfernt den Altar der Victoria I, 169. Münzen desselben mit der Victoria 178. 179. mit dem Hercules 133—136. mit der Roma u. der Tyche von Constantinopel II, 611. 612.
Gratien, im 16. Jahrh. Sc. I, 312. 314. Zeichn. 325. M. 331.
Gregor von Nazianz I, 179. 454. II, 10. 32. 59 f. 91. 593. 604.
Gregor von Nyssa I, 119. 223. II, 11. 93.
Griechenland: Münzen u. Med. 19. Jahrh. I, 471. II, 665.
Grimm, Jac. I, 51. 120. 157. 251. II, 148. 170. 209. 301 f. 329. 331 ff. 339. 470.
— Wilh. I, 101. 455. II, 424.
Grüneisen I, 5. 114.

Hahnenkampf I, 355 f.
Harmonie der Sphären II, 245—276. 702.
Harpyien, Kampf mit den I, 434.
Hebel's Alemann. Ged. II, 563 f.
Heidenthum: Weise, Dichter u. Helden desselben als Vorläufer des Evang. I, 419—421.
Heidnische Formeln in altchristl. Grabschr. I, 195.
Heinrich II. K. von Deutschland, abgeb. in gleichzeitigen Min. II, 632—635. seine Morgengaba (ehem. im Michaeliskl. zu Bamberg) 153. sein Mantel (ehem. im Dom zu Bamberg) 69. 143. 172.
Heinrich's II. K. von Frankreich Grabmal I, 312.
Helden, die neun starken I, 417. 423.
Helena, die Erscheinung der, den Schifffahrern verderblich II, 414 f. in einem altchristl. Bildwerk 418.
Hemera II, 351 f.
Heraclius I., Münzen des I, 182.
Hercules am Scheidewege I, 426—433. H. auf röm. Münzen 133—136. Arbeiten des H. in antiken Sc. II, 493. 575. (Raub der Hesperidenäpfel I, 67—71. Dreifussraub 71.) desgl. in Sc. u. M. 15. u. 16. Jahrh. 435—437. Säulen des H. auf neuern M. u. Med. 437—439. — H. verglichen mit Simson 131. 157. mit Jonas 131 f. H. Typus des David 157. Typus Christi 128 f. 408 f. ethische Allegorie der Arbeiten des H. 15. Jahrh. 426. insbes. des Kampfes mit den Harpyien, M. 16. 17. Jahrh. 434.
Herder I, 31. II, 374.
Hermae Pastor I, 345.
ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, Handbuch für griech. Kirchenmaler I, 305. 419. 485. II, 84. 335 f. 396. 445. 447. 450. 536. 637.
Herodes d. Gr. II, 581.
Heroen I, 121—138. 409—446.
Herrad von Landsperg, Hortus deliciarum der I, 26—28. 240—242. 383. s. oben S. 721. unter Strassburg.
Hesiod I, 106. II, 44. 52. 313. 348. 351. 433 f. 481. 490. 704.
Heures (Horae) Gebetb. 15. u. 16. Jahrh. I, 392. 402. 490. 502. II, 176. 183. 191.
Hieronymus I, 93. 394. 405. 478. II, 10. 88. 94. 204. 205. 382. 421. 512. 589. 605. s. Abfahrt von Rom, Min. II, 630 f.
Hilaritas, Figur der II, 690. 693. 695.
Himmel, der II, 44—52. 66—81. 104—109. 111.
Hiob, Scenen aus s. Leben II, 445.
Hirt, ein, mit einem Schaaf auf den Schultern I, 80—86. der gute H. s. oben S. 725. unter Christus.
Hiskia, Bild des II, 151.
Historia scholastica des Petrus Comestor I, 143. 150. 154.

Hochzeitsgeräth, altchristl. I, 188—194.
hoc signo victor eris auf Kaiser-Münzen I, 177.
Hölle, Construction der, bei Dante I, 260—264.
Homer I, 106. 107. 378. II, 2. 52. 313. 347 f. 351 f. 353. 414. 433 f. 459 f. 481. 491. 571. sein Tempel und Standbild zu Alexandrien 575. s. Apotheose, Sc. 390. 703.
Humboldt, Alex. von II, 310. 431.
— Wilh. von II, 374.
Hypsistos u. Hypsistarier I, 106 f.

Jacopo della Quercia I, 157. 292. 323. 361. 400.
Jahr: Eintheilung desselben bei den Alten II, 313. in der h. Schrift u. bei den Kirchenlehrern 323. Kunstvorstellung des J. 377—380.
Jahreszeiten, die II, 313—346. 703.
Januar II, 380—389.
Janus II, 381 f. 389. in der christl. Kunst 383—385.
Jerusalem u. Bethlehem in Mos. II, 626 f.
Jesaias, Bild des II, 359.
in pace I, 355.
Inschriften des klassischen Alterthums: griech. I, 59. 95. 106. 112. 129. 189. 202. 356 f. II, 57. 58. 498. 584. 703. 704. latein. I, 56. 83. 354. II, 45. 54. 131. 434. 497. 704. — Christl. Inschriften: griech. I, 43. 112 f. 128 f. 159. 354. II, 59 f. 71. 683. (vielleicht christl.) II, 221 f. (für christlich gehalten) I, 106. II, 682. latein. I, 44. 45. 55. 58. 110 f. 115—117. 159. 160. 188—191. 195. 197 f. 355. II, 60. 69. 73. 76. (77. 79.) 102. 106. 136. 155. 283. (517. 518.) 521. 523 f. (533.) 534. 551. (für christlich gehalten) I, 196 f. 202.
Jonas in's Meer geworfen, Sc. II, 417. 441. 451. vom Wallfisch wieder ausgespieen, Sc. 134 f. antike Vorbilder dieser Vorstellung I, 131—133. J. von der Sonne gestochen II, 126.
Jordan: die Ueberlieferung von den zwei Quellen Jor u. Dan II, 511—514. die Figur des J. auf dem Titusbogen II, 495. in christlichen Bildern II, 504—509. 529—538. 539—542. 543.
Joseph's Traum, Min. u. Sc. II, 125. Glas-M., Min. u. M. 177 f.
Josua, Min. II, 477. 506. 527. 627 f. sein Sieg bei Gibeon über die Amoriter, Mos. II, 125. Min. 127. 627 f.
Isidorus von Sevilla I, 382. 383. 452. 479. II, 206. 213. 255. 266. 281. 283. 299. 382. 420. 464. 469. 487. 512. 516. 592.
Judäa, die, auf röm. Münzen II, 581 f.
Julianus Apostata I, 95 f. II, 593 f. 600 f.
Julius II. Papst I, 423. II, 650. Entw. zu s. Grabmal von Michelangelo II, 108. 647 f.
Jüngstes Gericht, s. die letzten Dinge.
Jupiter: Statue des olymp. J. von Phidias I, 114 f. monotheist. Element seines Cultus 106 ff. J. als Jehovah und mit dem Namen Christi auf Gemmen 111—114. 115—117. der Name J. auf Gott u. Christus, die Züge J.'s auf Christus angewandt 139—141. 117. 509. Verwandlungen J.'s, M. 16. Jahrh. 335 f.
Justinian I. betreibt die Verdammung des Origenes II, 205. Münzen desselben I, 179. 180. 181. 182. II, 619 f. sein Leichengewand II, 624 f.
Justitia, Figur der II, 690. 691. 692.

Kalender des Bucherius 4. Jahrh. s. oben S. 723. K. in Handschr. seit 11. Jahrh. mit den Thierkreiszeichen II, 288 f. mit biblischer Erklärung derselben 300. K. des Joh. de Gamundia 15. Jahrh. 290. 385. des Sandro Botticelli 233. Gedr. K., mit den Figuren von Sonne und Mond 194. mit den Planetenfiguren 236 f. 296. mit den Thierkreiszeichen 289. mit dem Aderlassmann 290. mit dem Bilde des Januar 386. 387. mit den Figuren der Winde 453 f.
Karl der Grosse: seine Bücher von den Bildern (Libri Carolini) II, 18. 114. 141. 509. seine Welt- und Planetentafel 68. 223. sein Sarkophag I, 48.

Karl der Kahle in gleichzeitigen Min. II, 631 f.
Karl V. Kaiser: Sieges- und Krönungs-Med. desselben II, 555. 656. sein Empfang zu Florenz (1536) 552. 695. sein Bildniss u. Med. mit den Säulen des Hercules I, 438.
Keppler über die Harmonie der Planeten II, 273—275.
Kirchen, christl., an d. Stelle heidn. Tempel errichtet I, 50.
Kiss II, 672.
Kosegarten II, 374 f.
Kunsthass der ersten Christen I, 2—6.

Landschafts-Malerei: ihre Anfänge im Mittelalter, ihre Ausbildung u. Vollendung II, 22—37. die Landschaft mit mythologischen Scenen staffirt I, 339 f.
Länder und Städte II, 564—677.
Letzten Dinge, die, Sc. II, 191 f. Min. 100 f. 446—450. Mos. 82. M. I, 277. 303. II, 82—84. 450. Holzschn. 452.
Liberalitas, Figur der II, 695.
Libri Carolini, s. Karl d. Gr.
Lobeck I, 113. II, 249. 392. 683.
Logau, Friedr. von II, 111.
Longobarden, Münzen der I, 186.
Lorenzetto, Ambrogio di I, 361. II, 24.
Lorrain, Claude I, 505. II, 37. 38. 40. 372.
Löwe, der, Symbol des Teufels I, 407—409. Löwenköpfe als Verzierung 86.
Ludwig XIV., Med. II, 661 f.
Luft, die, s. d. Elemente.
Luther's Polemik gegen das Papstthum I, 316. gegen Card. Albrecht II, 33. L. über die Harmonie des Himmels 273.

Mabuse, Joan I, 333. 336. 337. 371.
Manes I, 289. s. auch Dis Manibus.
Manichäer II, 282. 393. 484.
Mantegna, Andrea I, 308. 325 f. 336. 364. 401. 435. Spielkarten des M. II, 239. 702.
Maria, heidnische Typen der: Venus, Sc. I, 157. aus dem Heroenkreise: Danaë, Europa, Holzschn. 156 f. aus der Profangeschichte: die Tochter des Astyages, Semiramis, Thamar; die vest. Jungfrauen, Holzschn. 151—154, 156. Die schwarzen Marienbilder 157. — M. mit alttestamentl. Gleichnissen II, 191. M. auf dem Wege zur Elisabeth, Min. 532. M. auf dem Monde (nach Offenb. 12, 1.), Min. u. Sc. 189 f. M. Stern des Meeres 421—424. M. Helferin in Seegefahr 425—427. Sc. 427.
Mars auf Münzen Constantin's d. Gr. I, 165—168. seine Bildsäule ehem. zu Florenz 52.
Martianus Capella: Verm. des Mercur mit der Philol. auf Teppichen I, 242 f. von der Musik des Himmels II, 253.
Matsys, Corn. II, 403. 406.
Medusenhaupt I, 374—377.
Meer, das II, 66—84. 104—107.
Mengs, Raph. II, 408.
Mercurius der Widderträger, Sc. I, 77—79. ψυχοπομπὸς 93. 205. 206.
Μετάνοια, Figur der II, 689.
Michelangelo I, 141. 303. 324. 335. 337. 368. 436. 440. 495 f. II, 22. 108. 176. 186. 366. 647. seine Exequien II, 550 f.
Mikrokosmos, der Mensch als II, 468—472.
Milton II, 16.
Minne, Frau, in der mittelhochd. Poesie I, 249—252. in Min. 252. in Sc. 249. 253.
Mirabilia urbis Romae I, 444. 483.
Mithrasdenkmäler mit Sonne und Mond II, 120—123. mit den Altären der Planeten 219. mit den Figuren des Morgens u. Abends 354 f.
Monatl. Beschäftigungen, Bilder der II, 23 f. 230.
Mond: archäol. Schilderung desselben von Annib. Caro II, 198. s. übrigens unter Sonne.
Monotheistische Elemente im Heidenthum, s. Apollo, Jupiter.
Morgen, der II, 359. 365. 366. 374 f.
Morgen- und Abendstern, der II, 353 f.
Mosis Findung, Min. II, 526. M. 546. er schlägt Wasser aus dem Felsen, M. 545. sein letztes Lied, Min. 479.
Musen, die, als Himmelssängerinnen

II, 252—254. 263. 267. 702. die M. bei Dante I, 271 f. bei Sannazar 283. in altchristl. Sc. 191. in Min. 12—14. Jahrh. 241. 243. 276. in Sc. u. M. 16. Jahrh. 312. 333.
Musik, Erfindung der I, 245. Min. 243.
Musik des Himmels, s. Harmonie der Sphären.

Nacht, die II, 16. bei den Alten 347—351. in der christl. Kunst 359—374.
Naturwahrheit, die, in der Kunst II, 37—42.
Neander I, 119. II, 45. 221. 293. 419. 482 f. 594.
Neptun, Sc. II, 554. N. u. Amphitrite, M. I, 337.
Nicola Pisano I, 88. 254. 491. II, 20.
Nicolaus, der heil., als Helfer in Seegefahr II, 427 f.
Nithart II, 330 f.
Non pluit deus, duc ad Christianos II, 483.
Notitia dignitatum utr. imperii mit Länderfiguren II, 615—618.
Novalis II, 373.

Oceanus, s. Meer.
Ophiten, Lehre der, von den Planetengeistern II, 220. 278.
Origenes I, 114. 119. 451. II, 10. 88. 90. 204. 221. 261. 278. 324. 483. 587. 593.
Orpheus, Typus Christi I, 121—127. 443. Orph., Repräsentant der Musik 415 f. Orph. u. Eurydice u. Tod des Orpheus 442 f.
Ostgothen, Münzen der I, 183 f. II, 620 f.
Otfrid's Evangelienharmonie II, 155.
Othea I, 417. 487. II, 229.

Pan bezogen auf die Sphärenharmonie II, 254—257.
Päpstliche Medaillen mit mytholog. Vorstellungen I, 314 f. 445. mit Flussgöttern II, 555—557. mit Städtefiguren 656 f. 659. mit ethischen Personificationen 690—695.
Paradiesesflüsse, die II, 501. 514—526. 539.
Parcen, die I, 238. 271. 279. 311.
Paris, Urtheil des, M. I, 328. 337.
Pax, Figur der II, 684. 690. 691. 692. 695.
Pelican, der I, 463—466.
Perseus I, 439 f.
Pertz II, 157.
Perugino I, 421. 495. II, 239.
Petrarca I, 140. 307. 482. II, 397—400.
Peutingersche Tafel II, 637 f.
Phaetons Fall I, 201 f. 289. 440 f.
Phokas, Schutzpatron der Schiffer II, 419.
Phönix, der I, 446—471. II, 615.
Physiologus I, 382. 383. 453. 455. 463.
Pietas, Figur der II, 682. 684.
pie zeses I, 356.
Pindar I, 437. II, 52. 313. 481. 567.
Planeten II, 199—276. die Häuser der Pl. 294—296.
Plato I, 220. II, 53. 87. 202. 249. 252.
Plus ultra I, 438.
Pollajuolo, Antonio I, 89. 324. 435. II, 29.
Poussin, Nic. I, 141 f. 433. II, 196. 341. 345 f. 545. 548.
Priscillianus II, 281. 286.
Proserpina, Raub der, M. I, 204 f.
Psyche, s. Amor.
Pyramus u. Thisbe, Sc. I, 407 f.
Pythagoras, Erfinder der Musik I, 244. 416. lehrt die Sphärenharmonie II, 246—248. 249 f. 258.

Rad des menschlichen Lebens II, 336—338.
Raoul-Rochette I, 34—36. 294. II, 51. 349. 680.
Raphael I, 331. 41. 296. 303. 335. 337. 338. 365. 367. 433. 436. 495—497. 500. 509. II, 22. 176. 177. 178. 183. 239. 242—244. 339 f. 341. 368. 455. 456. 480. 489. 543. 546 f. 651.
Rauch, Chr. II, 671 f.
Reni, Guido I, 90. 336. 504. II, 195. 341. 370. 456.
requiescere I, 354.
Rietschel II, 372.
Robert I. Herz. von Burgund, Sc. I, 227 f.

Roma, die Göttin: heidn. Cultus derselben II, 568 f. christl. Polemik dagegen 605. Kunstvorstellung der R. im klass. Alterth. 572—574. 579 f. auf altchristl. Münzen 608—612. 618—620. in altchristl. Sc. 614. 621—624. in Min. 615. 631. 633. 638 f. auf Münzen 13. Jahrh. 639 f. in M. u. Sc. 14. 15. 16. Jahrh. 641—643. 644—646. 651. auf Münzen 16. 17. 18. Jahrh. 657. 659.
Romae Salvatio, Statuen der unterworfenen Länder mit Glocken II, 629.
Romano, Giulio I, 332. 336. 337. 431. 436. 441. 445. 468. II, 195. 456. 547. 645. 703.
Romulus u. Remus bei der Wölfin I, 410—414. 444—446. II, 657.
Rubens I, 342. II, 371. 407. 558. 668 f. 703.
Rudolf II. Kaiser: seine Figur auf einer goldenen Schaale II, 653 f. Gemme zu Ehren desselben 287.

Sachsenspiegel II, 639.
Salviati, Francesco de' II, 195. 404. 549. 649. 653. 695. 696.
Sannazars Gedicht de partu Virginis I, 281. II, 185. 543. 546.
Sarkophage, antike, benutzt zu christl. Grabmälern I, 47. zu Taufbrunnen 57.
Saturn als Gott der Zeit II, 389. 402. 407. als Planet, s. Planeten.
Satyr, ein Lamm tragend, antike Vorstellung I, 79 f. Satyrköpfe auf einer altchristl. Vase 163. Satyrn als Bild des Teufels 404—406.
Schadow, J. G. II, 671.
Schifffahrt, Bild des Lebens I, 218 f. Bild des Todes 220. 222. 226. Weg zum seligen Leben 227 f. Weg zur Hölle 228 ff. 305.
Schiller II, 5. 242. 444. 561. 562. 675.
Schinkel, C. II, 673.
Schlange, um einen Baum sich windend I, 66—75. Schlangenfütterung auf einem altchristl. Sarkophage 72—75. die Schlange bei der Figur der Erde II, 56. 67. 73. 74. 75. 78. 80. 81. 98. 101. 102. bei einem Flussgott 531.
Schlegel, A. W. v. II, 562. 704.
Schömann II, 52. 704.
Schwanenorden: s. Insignien II, 190.
Schwanthaler II, 560 (2mal). 672. 673.
Securitas, Figur der II, 694.
Shakspeare II, 5. 111. 276. 346. 373. 561. 675.
Sibyllen, die I, 472—507. Sibyllinische Orakel 472 f. 484. 505.
Signorelli, Luca I, 295. 322. 442.
Sirenen I, 377—399. II, 553. in den Planeten II, 252. 269.
Sonne und Mond II, 116—199.
Sophocles I, 95. II, 53. 481.
Speculum humanae salvationis I, 149—155. 482. 487. II, 21.
Spes, Figur der II, 695.
Squarcione I, 324. 489.
Städte, s. Länder.
Sternbilder II, 276—310.
Sterne, Beseelung der II, 203 - 206.
Sündenfall, der, in der altchristl. Kunst I, 66. 69—71.
Syrlin I, 421. 493. II, 190.

Tageszeiten, die II, 347—375.
Tartarus I, 195 f. 239. 281. 285. 289. 306.
Tatian II, 201. 278 f. 282.
Taufgeräth mit den Paradiesesflüssen II, 522.
Tellus, s. Erde.
Tempel, heidn., in Kirchen umgewandelt I, 49. II, 594. zerstört 593 f.
Terminus, Bild des I, 309 f.
Tertullian I, 120. 159. 344. 381. 453. II, 94. 201. 278. 323 f. 357. 418. 482. 585. 593.
Teufel, der I, 402 f. als Satyr gebildet 404—406. als Löwe 407—409.
Theoderich, Münzen des I, 184. II, 620. sein Palast II, 624.
Theologie, Person der, bei Alanus ab Ins. I, 140. Sc. 15. Jahrh. 89. 324.
Theseus, Besieger des Minotaurus II, 576. I, 136. Typus des David 137.
Thierkreisbilder II, 281—296. 299—301. 305 f. 703.
Thomas von Aquino I, 421. 480. II, 12. 89. 209. 271. 424. 589.

Thorwaldsen, B. II, 371. 670.
Tiburtinische Sibylle, die, s. Augustus.
Tieck, L. I, 426. II, 41.
Tintoretto I, 333. II, 196. 342.
Trajan in Dante's Paradies I, 264.
Tribolo II, 108. 367. 404. 480. 552 f. 653.
Trier, älteste Spuren des Christenth. das. I, 99 f. 167. 685.
Triptolemus, Typus des Paulus I, 127.
Tritone, Sc. I, 224. II, 501. 553.
Tutilo II, 19. 75.
Tyche θεῶν II, 567. T. πόλεως 567 f. von Smyrna 570. von Antiochien 571.
Typen, mythologische, in der christl. Kunst I, 64—157.
Typhoeus II, 481. 704.

Ullmann I, 106 f. II, 10. 604.

Vago, Perino del I, 336. 365. 441. 443. 489. II, 240.
Valens, Münzen u. Med. des I, 176. 178. 179. II, 61. 611. 612.
Vandalen, Münzen der I, 183. II, 621.
Vasari, M. II, 187.
Veit, Phil. II, 674.
Venezia in M. II, 647. 652. 653. auf Münzen u. Med. 655. 657. 658. 659 f.
Venus, Sc. auf altchristl. Hochzeitsgeräth I, 191. im Mittelalter als Frau Minne, s. d. Art. in M. 15. Jahrh. 327 f. desgl. 16. Jahrh. 334. 336. 337. 338. — V. Typus der Maria, Sc. 16. Jahrh. 157. 300. — V. als Planet s. d. Art.
Veronese, Paolo I, 333. 433 f. 440. II, 109. 405 f. 647. 652.
Victoria in heidn. Sc. u. M. I, 173. 203 f. ihr Altar in der Curie des Senats und der Streit über seine Beseitigung 169—171. ihr Bild auf altchristl. Denkm. 172—186. 352. II, 684. 686.
Vincentius von Beauvais I, 245. II, 213. 268. 271. 284. 295. 383. 418. 421. 464. 488. 512. 629.
Vinci, Leonardo da I, 328. 365. 377. II, 36. 455.
Virgil II, 2. 571 f. bei Dante I, 255 ff.
Virtus, Figur der II, 686.
Vischer, Peter I, 297. 363. 371. 443.
vivas I, 188 f. vivas in deo 116. 190. vivatis in Christo 188. 190.

Wasser, s. Elemente.
Weltgegenden, die II, 458—473.
Westgothen in Spanien, Münzen der I, 185 f.
Winckelmann I, 31. 89. 428. II, 317. 324 f. 507. 682.
Winde, die II, 433—457. 704.
Windrose, die II, 458—473.
Wohlgemuth, Mich. II, 30.

Zeit, die II, 389—409.
Zeitkreise, die II, 311—409.
zeses I, 189.

Staats-Bibliothek Bamberg

II. 156/57
517

166

630 146. 147

151
526

223

Kreuziger 153 ff.
76/77. B.

142

BUCHBINDEREI
von
B. KREPPEL

Piper, Ferdinand,

Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert von Ferdinand Piper

Bd.: 1,2

Weimar 1851

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.48-b(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716588-2